# 中国曲艺志

ISBN 7-5076-0249-4
9 787507 602494 >

ISBN 7－5076－0249－4
J·240 定 价:168 元

# 中国曲艺志

## 天津卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·天津卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

**中国曲艺志·天津卷**
中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·天津卷》编辑委员会
中国 **ISBN** 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京冠中印刷厂印刷
开本:787×1092 毫米 1/16　印张:65.75　插页:19　字数:131.5 万
2009 年 9 月北京第一版　2009 年 9 月北京第一次印刷
印数:1—2000 册
**ISBN** 7—5076—0249—4/**J**·240
定价:　168 元

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国曲艺家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

# 中 国 曲 艺 志

主　　编　罗　扬
副 主 编　王波云　周　良

## 《中国曲艺志》编辑部

主　　任　蔡源莉（前期）　吴文科（后期）
编　　辑　吴文科　蔡源莉
特约审稿员　王　决　包澄絜　李国春　张凌怡　宫钦科
（按姓氏笔画排列）

本卷责任编辑　蔡源莉

## 《中国曲艺志·天津卷》编辑委员会



## 《中国曲艺志·天津卷》编辑部

# 撰　稿　人

（按姓氏笔画排列）

综　述　刘梓钰　　周春玲　　薛宝琨（特约）　　鲍震培（特约）

图　表　王春辉　　周春玲　　贾立青

志　略　王春辉　　刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲

贾立青　　耿树青

（以上为《曲种》撰稿人）

王春辉　　刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲

贾立青　　耿树青

（以上为《曲（书）目》撰稿人）

陈　钧（特约）　　周春玲　　唐晋渝（特约）

（以上为《音乐》撰稿人）

刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲　　贾立青

耿树青

（以上为《表演》撰稿人）

孙　珉

（以上为《舞台美术》撰稿人）

刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲　　耿树青

（以上为《机构》撰稿人）

刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲　　贾立青

耿树青

（以上为《演出场所》撰稿人）

刘梓钰　　周春玲

（以上为《演出习俗》撰稿人）

孙　珉　　周春玲

（以上为《文物古迹》撰稿人）

王春辉

（以上为《报刊专著》撰稿人）

刘梓钰　　杜　放　　周春玲　　贾立青

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

孙　珉　　刘梓钰

（以上为《谚语口诀、行话术语》撰稿人）

**传　记**　王春辉　　刘梓钰　　刘　鹏　　杜　放　　周春玲

贾立青　　耿树青

**附　录**　王春辉（辑录）

**其　他**　王春辉　　刘鼎勋（特约）　　贾立青

**索　引**　王春辉　　周春玲

**图　片**　王春辉　　孙　珉　　周春玲（制作）

# 资 料 提 供

（按姓氏笔画排列）

丁　元　丁润洪　二毓宝　于宝林　于枢海　马三立　马志明
马洪信　马涤尘　马　健　王　济　王　焚　王文玉　王荣芬
王惠芝　王毓宝　史文秀　史玉华　田立禾　石世昌　何丽荣
刘玉玺　刘少斌　刘吉典　刘秀梅　刘国器　刘鼎勋　刘德印
安　颖　朱凤霞　朱学颖　邱凤兰　佀童强　宋　勇　宋东安
吴　燃　陈玉璞　陈绍武　陈相伯　陈桂林　陈笑暇　陆倚琴
张子修　张庆长　张　军　张伯扬　张昆吾　张剑平　张凌怡
张累焕　张雅琴　张鹤琴　李　光　李玉花　李世明　李世瑜
李迫鹏　李治邦　李恩普　李润杰　杨志刚　杨雅琴　苏文茂
花五宝　尚士桐　郑文昆　孟　然　周文如　俞家铨　侯长喜
郝世成　郝秀洁　郝艳霞　郝德宝　姚士泉　姚惜云　姜存瑞
钟吉铨　赵小福　赵学义　倪钟之　郭荣启　高　辉　高元钧
高玉琮　高光地　高唯中　贾俊平　曹元珠　曹聪荪　梁润珠
萧作如　韩宝利　韩德荣　蒋卯卯　董湘昆　新韵霞　甄金堂
翟万兴　翟万盛　魏文亮　籍　薇

《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑部
中国北方曲艺学校
天津市曲艺家协会
天津市文联
天津市文化局档案室
天津市曲艺团资料室



民国初年张小轩
演出京韵大鼓



二十世纪三十年代刘宝全演出京韵大鼓



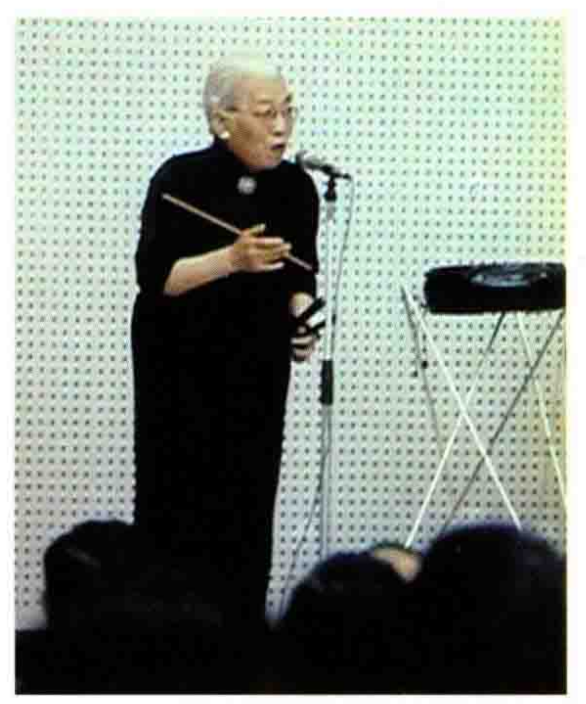
二十世纪五十年代初之
京韵大鼓艺人白云鹏



二十世纪三十年代末
老弦师韩永禄在伴奏中



二十世纪五十年代
林红玉演出京韵大鼓



1984年骆玉笙访问日本
演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
小岚云演出京韵大鼓



二十世纪六十年代阎秋霞演出京韵大鼓



二十世纪六十年代
桑红林演出京韵大鼓



二十世纪六十年代
小映霞演出京韵大鼓



二十世纪六十年代
侯月秋演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
刘春爱演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
陆倚琴演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
赵学义演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
杨凤杰演出京韵大鼓



二十世纪八十年代
张秋萍演出京韵大鼓



民国初期之相声艺人
万人迷李德钖



二十世纪六十年代初
张寿臣演出单口相声



二十世纪五十年代
常连安演出单口相声



二十世纪六十年代初
郭荣启、常宝霆、赵佩茹演出
三人相声《扒马褂》



二十世纪五十年代中期
马三立、赵佩茹演出相声《开会迷》



1950 年小蘑菇、赵佩茹演出相声



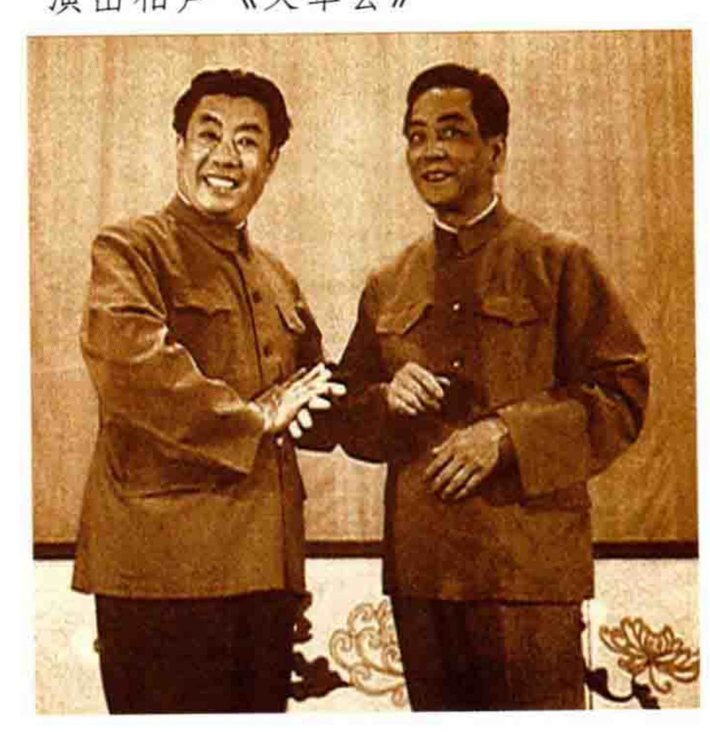
常宝霆、白全福演出相声



二十世纪六十年代苏文茂、朱相臣演出相声《文章会》



二十世纪八十年代刘文亨、王文玉演出相声



二十世纪八十年代
高英培、范振钰演出相声



李伯祥、杜国芝演出相声



二十世纪八十年代魏文亮、孟祥光演出相声



民国二十三年（1934）天津评书界“七贤聚义”纪念合影

其中刘恩庆（中坐右一）、李琴湘（中坐右二）、萧维三（中坐右三）为艺曲改良社核心成员

前坐者是陈士和

照片题字：萧维三



1952年评书老艺人陈士和



1957年评书老艺人刘傑谦




1959年天津市第一次中长篇书目展演

姜存瑞演出评书《斩华雄》




1959年天津市第一次中长篇书目展演

顾存德（左）张立川（中）邵增涛（右）

演出三人评书《夜谈敌情》



二十世纪七十年代末刘立福

演出评书



单弦、联珠快书老人
曾振庭



单弦老艺人荣剑尘



单弦老艺人谢瑞芝



二十世纪五十年代石慧儒演出单弦
伴奏：王富贵



康月儒演出单弦



二十世纪七十年代张伯扬
演出单弦



二十世纪八十年代赵玉明
演出单弦



二十世纪三十年代
金万昌演出梅花大鼓



二十世纪三十年代
梅花大鼓艺人花四宝



二十世纪八十年代
花五宝演出梅花大鼓



二十世纪八十年代
花小宝（史文秀）演出梅花大鼓



二十世纪六十年代
周文如演出梅花大鼓



1962年演出的五音联弹演唱：周麟阁
伴奏：（左起）钟吉瑞、李墨生、马涤尘、李国梁



二十世纪八十年代
籍薇演出梅花大鼓



二十世纪四十年代初
时调艺人高五姑



1957年之时调老艺人
赵小福



1957年之时调老艺人
屈振庭



二十世纪五十年代王毓宝演出天津时调《摔西瓜》
伴奏：（左起）钟吉瑞、张进科、祁凤鸣



二十世纪四十年代
时调艺人姜二顺



二十世纪七十年代二毓宝（刘慧雯）
演出天津时调



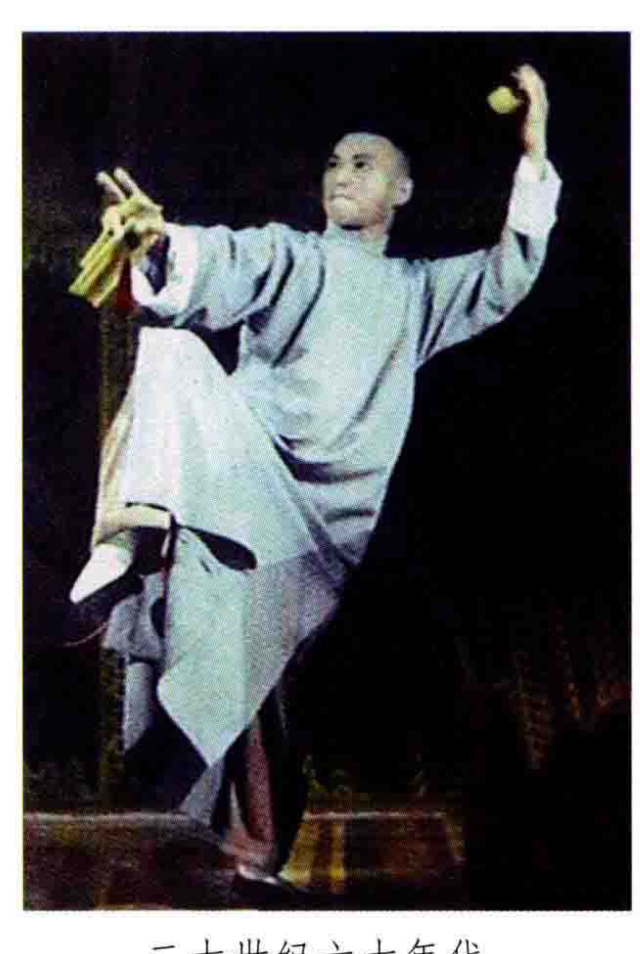
二十世纪八十年代
高辉演出天津时调



约民国二十三年之
京东大鼓艺人刘文斌




二十世纪七十年代
业余演员董湘昆演出京东大鼓



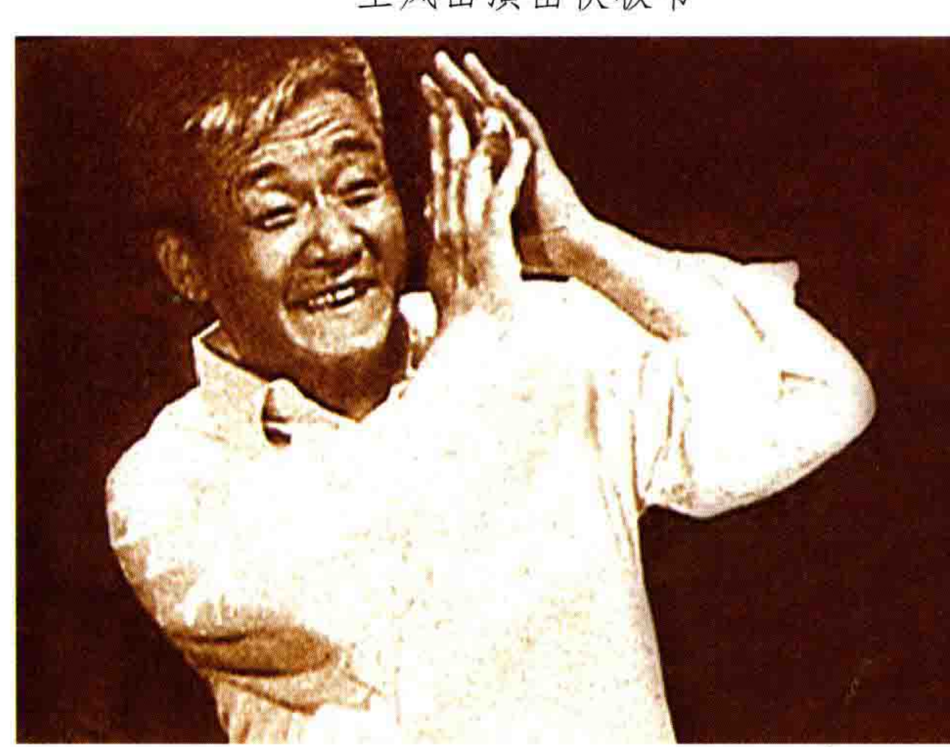
二十世纪六十年代
李润杰演出快板书



二十世纪六十年代
王凤山演出快板书



二十世纪八十年代
张志宽演出快板书



二十世纪七十年代
业余演员王家骏演出天津快板



二十世纪五十年代
王佩臣演出乐亭大鼓



二十世纪六十年代
新韵霞演出乐亭大鼓



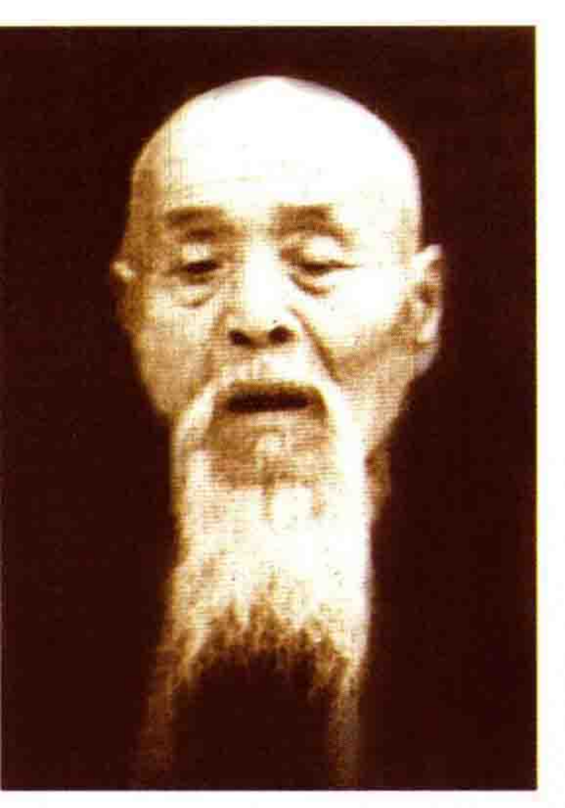
二十世纪八十年代
姚雪芬演出乐亭大鼓



二十世纪三十年代初之
丝弦拉戏盲艺人王殿玉



二十世纪七十年代宋东安演出雷琴独奏
伴奏：（左起）陈健、陈鹤鸣、何丽荣、
张玉恒、张子修、郝世成



1957年之西城板老艺人
沈华亭



约民国二十四年之
单琴大鼓艺人翟青山



二十世纪二十年代末之
久居天津的苏滩艺人李文英



二十世纪三十年代初之
河南坠子艺人乔清秀



二十世纪五十年代
程玉兰演出河南坠子



二十世纪五十年代武艳芳演出河南坠子
伴奏：陈广发（前）、宋东安（后）



二十世纪五十年代王宝霞、王元堂演出河南坠子
伴奏：李志江（前）、王海门（后）



二十世纪七十年代
曹元珠演出河南坠子



二十世纪三十年代
西河大鼓艺人马连登



二十世纪五十年代西河大鼓老艺人
赵玉峰（右）、田荫亭（左）
工作照



二十世纪三十年代
西河大鼓艺人马增芬



二十世纪四十年代
西河大鼓艺人马增芳




1959年天津市第一次
中长篇书目展演
郝艳霞演出西河大鼓



二十世纪七十年代
艳桂荣演出西河大鼓



二十世纪八十年代
杨雅琴演出西河大鼓



少年时期的相声艺人
小蘑菇常宝堃



1951 年常宝堃(中)、赵佩茹（右）在
朝鲜为志愿军战士演出



1951 年弦师程树棠在朝鲜行军途中



1953 年张寿臣（前左)、常连安（前右）
在河北邯郸与志愿军战斗英雄合影




1981 年纪念常宝堃、程树棠牺牲三十周年大会会场



艺曲改良社创办人林墨青




民国初年设立的宣传教育民众基地天津广智馆



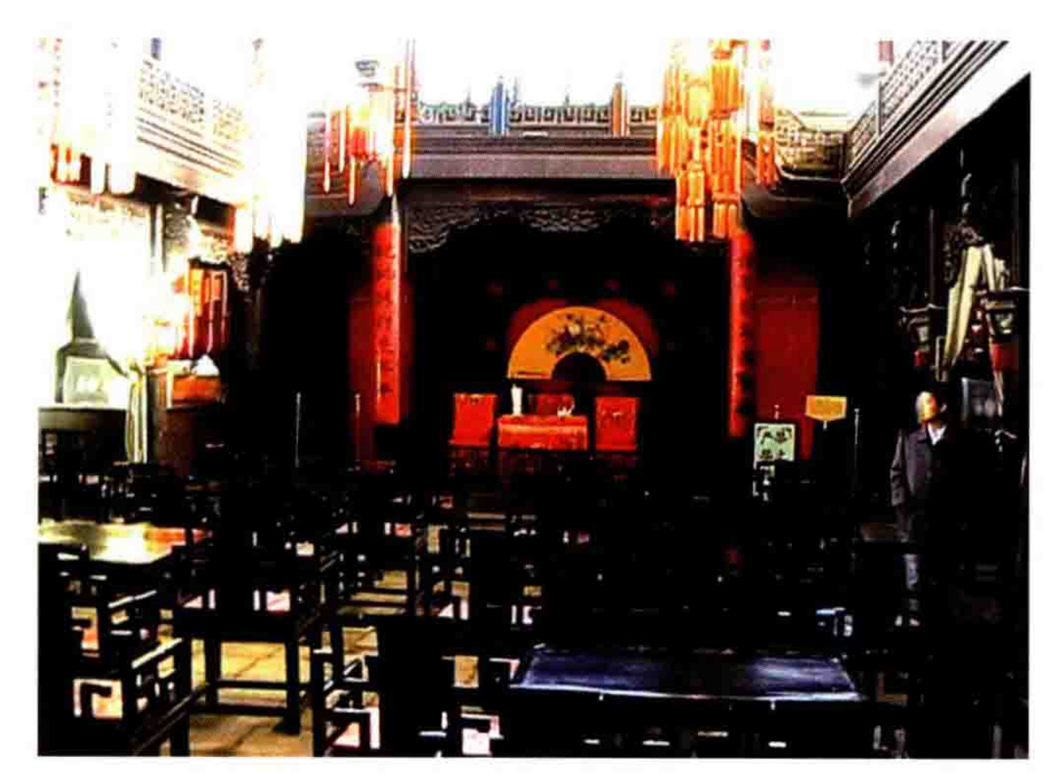

1951年12月15日天津市曲艺工作团成立大会合影



二十世纪七十年代后天津市曲艺团创作组成员左起：王允平、王鸣录、石世昌、孟 然、张昆吾、张剑平、李 光、朱学颖




1959年3月红桥区艺术团曲艺队全体合影



清光绪初年建成的杨柳青尊美堂戏楼



清末的流动曲艺艺人应召入民居内弹唱



二十世纪二十年代的三不管明地



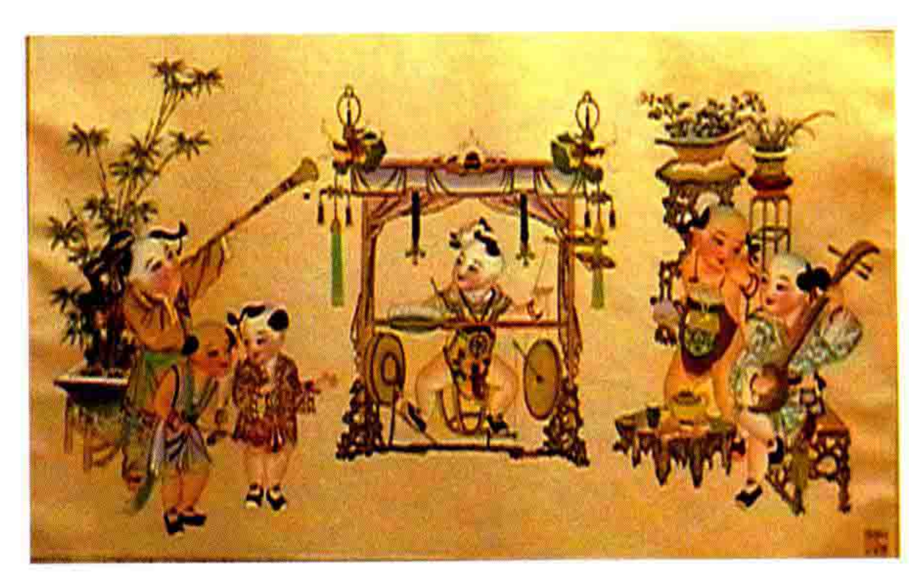
民国初年权乐落子馆<br>演出场景



民国十七年天津无线广播电台首播后演职员合影



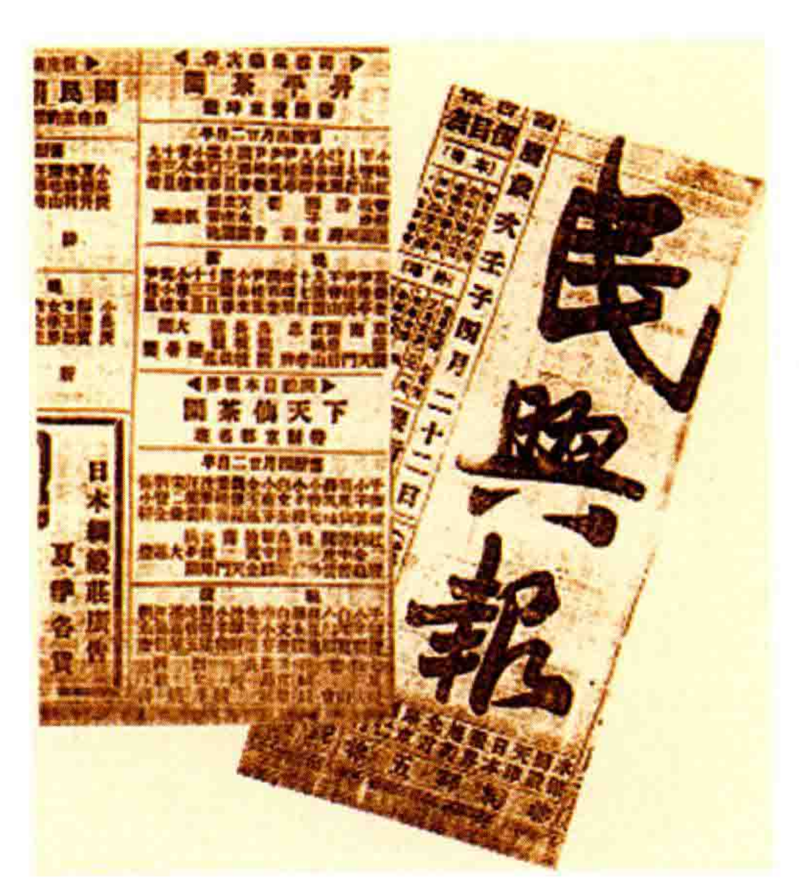
明刻本销释圆通宝卷



清末杨柳青年画《拾不闲》




清光绪三十一年灌制的时调唱片




民国元年6月6日《民兴报》
刊登的下天仙茶园节目单



“春点”手抄本




曲艺演出节目单

# 序　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一；这部志书的编纂出版，是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺，历史悠久，丰富多彩。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中，我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术，涌现出众多的曲艺艺人和艺术家，积累了难以数计的书目、曲目，形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民，是人民大众的艺术，许多书目、曲目都反映了人民大众的生活，表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求，其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见，无论是在农村、城镇，还是在牧区、林场、边疆和海岛，都拥有广大的听众，在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展，也有着重要的影响。自然，在封建社会和半封建半殖民地的旧社会，曲艺同戏曲等民族民间文艺一样，是不能登"大雅之堂"的，曲艺艺人的社会地位极为低下，曲艺的发展极为艰难。但是，由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系，深受人民大众的欢迎和爱护，依然不断地向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后，我们的国家跨进人民当家做主的新时代，曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前，在"五四"新文化运动的影响下，曲艺就开始获得新的生机；在中国共产党领导的革命根据地，曲艺受到重视，曲艺改革取得显著的成绩，成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后，特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来，在中国共产党和人民政府的领导下，广大曲艺工作者解放思想，振奋精神，坚持党的基本路线，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针，坚持"出人、出书、走正路"，创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目，收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品，锻炼和培养了许多曲艺人才，为丰富人民的文化生活，提高人们的精神境界，促进社会主义物质文明和精神文明建设，做出积极的贡献，并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上，曲艺工作者

达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

# 凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、各民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔画为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

# 目　录

# 综　　述

# 综　述

天津地处我国华北平原东北部，地理坐标在北纬三十八度三十三分至四十度十五分，东经一百一十六度四十二分至一百一十八度零三分之间。东南濒渤海湾，北枕燕山山脉，西北与北京市为邻，西与河北省廊坊专区接壤，南与河北省沧州专区毗邻。子牙河、大清河、永定河、南运河、北运河在天津汇为海河，注入渤海。天津位于海河流域下游，俗谓“九河下梢”。得名于明代永乐初年，意为“天子的渡口”，东行约七十公里即可出海，是我国北方唯一的河海转运集中地。自金元以来，天津便以“河海之冲”和“畿辅门户”著称，河海通津的优越地理位置，使天津成为华北的经济中心和首都北京的门户。

天津地区早在新石器时代就有先民繁衍生息。禹置九州，是为冀州。战国时期，为燕、赵、齐争雄角逐之地。自秦始置渔阳郡，南北朝、隋、唐有渔阳县，属蓟州。宋、辽对峙，宋设立了军事据点——寨，如泥沽、双港、独流、小南河等皆是。金灭辽后迁都燕京(今北京)，称中都。漕运与盐业不断发展，南北运河与海河交汇的三岔河口一带日趋兴盛，为保障中都及漕盐储运，贞祐二年(1214)在三岔河口建立直沽寨，使三岔河口由单一的漕运枢纽渐次转为漕运与军事相结合，直沽寨也成为畿辅重镇。元代，改直沽寨为海津镇。明永乐二年(1404)建天津卫，翌年设天津左卫、天津右卫作为军事建制，管辖海河以南、沿南运河至德州以东的地区。清雍正时改天津卫为天津州，旋升为天津府，置天津县，属直隶省(今河北省)。咸丰十年的《北京条约》开为商埠，是租界出现之始。清末，直隶总督移驻天津。中华民国成立，民国元年(1912)裁府存县，仍属直隶省，设为省会。民国十七年国民政府改直隶省为河北省，成立天津特别市，民国十九年更名为天津市，改隶行政院；同年11月改省辖市，为河北省省会。民国二十六年省政府迁往保定，重新隶属行政院。日本大举侵华，天津沦陷，被改为天津特别市。抗日战争结束后，恢复天津市。1949年10月1日中华人民共和国成立后，天津市除1958年2月至1967年1月归属河北省并为河北省省会外，一直为中央直辖市。天津市行政区划曾多次调整，至二十世纪八十年代中期，天津城郊总面积一万一千三百余平方公里，人口八百多万。全市共辖十八个区县，包括和平、河西、南开、红桥、河北、河东、塘沽、汉沽、大港、东郊区、南郊区、西郊区、北郊区十三个区和蓟县、宝坻、武清、宁河、静海五个县。

# 清代的天津曲艺

清代，天津作为国内知名的商贸港口城市，移民急剧增加。繁荣的经济，众多的人口，为曲艺提供了广阔的市场。众多明代兴起的时调小曲，至清初时依然繁盛，在民间广为流传。

天津最早见于记载的曲种是连厢词。刊于乾隆四年(1739)的汪沆《津门杂事诗》第六十九首："生子何须拜塾师，居奇只唱要孩儿。清时特重三风诫，心力抛残等刻脂。"诗后有注："津邑窭人子，每命习唱连厢词，一名要孩儿。"可知当时贫家子弟颇有以此维生者。《北平俗曲略》作者李家瑞认为这种曲艺形式是由一人指画念唱，同时有辅演者做出其所唱的情节，是介乎于曲艺与戏剧之间的一种形式。根据蒋诗在《沽河杂咏》中有"小班子唱要孩儿"之句看，乾隆五十年(1785)天津仍然有小班演唱，可见这种"连厢词"深受当时天津民众的喜爱。由三和堂曲师颜自德搜集整理，北京集贤堂乾隆六十年(1795)刊行的《霓裳续谱》，是一部重要的南北俗曲合集。全书共八卷，收集流行于京津一带的时调小曲六百二十二支，〔西调〕、〔岔曲〕、〔寄生草〕等曲调三十种。内容以情歌为主，也有反映社会风俗民情的曲目。由嘉庆至道光、咸丰朝半个多世纪的时间，天津陆续出现更多的曲艺形式，《皇会论》(1796)、《津门小令》(1818)、《津门百咏》(1824)、《津门竹枝词》(1860)等文献中记载的曲种已有莲花落、什不闲、九连环、荡子曲、十番清音、大鼓书、数来宝、弦子书、马头调、打夯歌、子弟书、相声等等。

属于"南腔"的荡调源出江浙水乡，是湖船上娱乐游客的歌舞小调。清初经漕运等途径北上，传入天津。荡调由女艺人演唱，是载歌载舞的群唱曲种。风格柔媚动人。至嘉庆、道光年间，发展出档子班，又名小班，蓄雏姬演唱，在市井中很是流行。由南方沿运河北上传入天津的还有十番清音。由于早期天津移民以江南人居多，这些南方曲艺深受他们的喜爱。

乾、嘉朝以后，天津居民中河北、山西、山东、河南等省籍的人口比例越来越大，北方的各种曲艺也就越来越受欢迎。写于道光十四年(1834)的一首《小班》诗提到"琵琶清脆响流珠，宛转歌喉学凤雏，小曲近来兴北调，当筵赢得一狂呼"。反映了当时"北调"流行和人们喜爱北调的情形，以致此后出现或传入的曲种几乎都是北方的曲种。

嘉庆元年(1796)，在天后宫民间花会"皇会"中已有侯家后的艺人演出莲花落。什不闲也叫十不闲或拾不闲，艺人所背的乐器架上有铙、钹、鼓、钲等十几种乐器。一人坐唱，一边歌唱，一边击打乐器，两手齐忙，乐器齐响，不能稍闲，故得此名。所唱为各种民歌、小调、戏曲和莲花落。后来发展为站唱、走唱和多人唱三种形式。大鼓书和数来宝的演唱见于嘉庆二十三年(1818)樊彬的《津门小令》："琐屑新闻夸数宝，荒唐故事演槌皮"，诗后注曰："手

摇竹片唱无稽近事，名数来宝。击皮鼓唱，名槌皮。”弦子书即鼓词，于明清之际由元明词话发展而来，是一种流行于城乡的说书伎艺。徐珂《清稗类钞》云：“唱鼓词者小鼓一具，配以三弦。二人唱者，谓之鼓儿词，亦有仅一人者。京津有之。大家妇女无事，则召之使唱，以遣岑寂。”当时天津的茶馆里到处可见瞽目艺人弹奏三弦说唱“唐书”等前朝故事。

马头调、子弟书、打夯歌、相声等新兴曲艺形式受到欢迎。马头调亦称码头调，是大运河南北通航时，艺人在客、货船中演唱的一种小曲。内容以情歌为主，流入京、津地区时已作为一个曲种演唱，周楚良《津门竹枝词》记载了码头调在天津的演出情况。它的曲调作为音乐素材被诸多曲种吸收化用。清中叶以后在天津流行的民歌小调的曲调有土生土长的〔鸳鸯调〕、〔靠山调〕、〔大数子〕和由外地流入但已天津化了的民歌小曲如〔淮调〕、〔拉哈调〕、〔鲜花调〕、〔悲秋〕、〔怯五更〕等。习惯上统称时调。早期时调流行在下层民众中，带有很强的自娱性，后来不断出现擅歌时调的票友，渐渐在侯家后、西城根一带形成了具有影响力的票房，经常开展露天的演出活动。在杂要馆演出的最早记载见于光绪十年(1884)印行的《津门杂记》一书。至光绪二十六年前后，以〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕为主的时调在天津民间传唱非常普遍，出现了“家弦户诵，著称一时，且多将当日事实谱曲”的盛势。

子弟书于道、咸年间传入天津。《津门竹枝词》记述了南城调创始人郭栋的弟子、天津青年艺人宋玉堂和串宅门说书的瞽目艺人在天津演唱南城调子弟书的情况。后来有的艺人用天津语音演唱，分野渐渐清晰，至光绪初年“津子弟书”的称谓出现了，并普及到一般市民都能吟唱。四、五年间天津已经有了一批十分熟悉、爱好“津子弟书”的观众。因当时这两种子弟书同源，且都在书馆、茶馆演唱，为避免读音混淆，“津子弟书”改称“卫子弟书”，它的演唱者和爱好者以文人为多。咸丰年间由北京传入天津的子弟书西城调也渐有人学唱，出现了不少演唱西城调的票友。同治年间，泥瓦匠人徐泰华尝试用天津方言演唱，受到工友们的欢迎。他与卫子弟书艺人陈凤鸣、马恩逵共同切磋以天津语音演唱的曲调，与西城调的唱腔有很大的差异，同治中期(1870年前后)该曲调定型，受到天津观众的欢迎，称之为“西城板”。很快流行开来。光绪中期出现了职业演唱艺人。

打夯歌又称夯歌，本是劳动号子的一种，城市中常见的是盖房打地基时瓦匠头领唱、众工匠合唱尾声。所唱曲词有《十字古人名》、《八扇屏》、《百花名》、《马寡妇开店》、《王小赶脚》以及《三国演义》、《红楼梦》和《二十四孝》故事等。夯歌在十九世纪中叶已是“挂座”的演出节目了。

曾在北京天桥说相声的“老八大怪”之一朱绍文，艺名“穷不怕”，咸丰年间来到天津，他在单街子撂地卖艺时用白砂子撒出“穷不怕”三字来“圆粘”，表演相声，受到天津观众瞩目。

咸丰十年(1860)天津被迫开埠后，随着“洋务运动”的开展，天津成为我国最早建立新式工业以及银行、交通、通讯、邮政的城市之一。光绪二十六年，八国联军攻占天津，设立了

英、法、德、日、俄、意、比、奥八国租界。由是，“华洋共处”“五方杂聚”的趋势日增。二十世纪初到辛亥革命前夕，天津的近代工业有了较大发展，外省入津的人口激增，天津人口由道光四年的四十余万增长到光绪二十年的五十七万，十二年后连同租界、城郊激增至八十万。各种曲艺形式也以前所未有的规模纷纷流入天津。这些，极大地影响着天津曲艺。

在清中叶之前，已有评书艺人在城内天津道衙门对面影壁墙前说《济公传》、二十四孝故事。天津开埠后，评书艺人增多，开始时撂地演出，后有一些进入茶馆、茶楼说书，也有的到杂耍馆演出，说开场。如在道光、咸丰年间说《三国》的陈宝光，同治、光绪年间以《精忠说岳》著称的评书票友陈处，以说《聊斋》(俗称《鬼狐传》)享名于光绪年间的耿东来等等，都是按照小说原文进行讲述的“墨刻”评书艺人中的代表人物。早期道活艺人多来自北京，约在光绪年间李凤山、英致常等来津演出并授徒多人，袍带书和短打书的主要书目如《三国》、《隋唐》、《三侠五义》、《水浒》等几十部也随艺人传到天津，到了清末还出现了《大宋八义》等在天津有所发展的书目。

市民的崛兴提高了文化娱乐的消费意识，明地不断产生。至清末除西城根、北开外，更有赵家窑、三角地、城南洼等明地日渐兴旺。光绪二十六年以前的唱本《画天津》唱道：“再画天津西城根，闹烘烘许多买卖闲杂人，什不闲外带莲花落，铁板的，女大鼓，唱莲花落的秃脑门，耿东来说书闹鬼神。”“梨花片，怯大鼓，不冷摇，也有男子汉，也有两个小闺女……”反映了西城根各种曲艺形式撂地演出的实况。

更具有市民消费特点的演出场所是书馆、杂耍馆和落子馆。书馆即传统茶馆，喝茶兼听书。杂耍馆即杂耍园子，至迟出现于光绪十年左右，此年刊印的《津门杂记》“杂耍馆子”条目记：“津门茶肆，每于岁底新正添设杂耍，招徕生意，其名有弦子书、京子弟书、八角鼓、相声、时新小曲等类。”据著名弦师霍连仲(霍明亮之子)回忆，他十三岁到天津从艺，其时(约光绪九年)杂耍馆宝和轩已有十场节目同台：耿东来的评书《鬼狐传》，刘增元的怯大鼓，孙宝太、阎立堂的戏法，阎德山的单口相声，李万兴的巧变丝弦，罗双全、张宝清的戏法，紧接着是霍明亮、胡十、宋五的三场怯大鼓，末一场是陈青山(艺名人人乐)的暗相声，显示了集“说唱变练”于一体的“杂耍”特点。至清末，书馆和新起的杂耍馆已有数十家之多，其中有十家以“轩”命名的号称“十大轩”。落子馆即坤书馆，“落子”为“莲花落”之俗称，落子馆即串演此等俗曲所在。光绪二十四年刊行的《津门记略》记载了小广寒、晴云馆、天复茶园、宝乐茶园、海耀茶园、丹桂茶园等当时“彰明较著”的几家落子馆。据《民兴报》、《天津白话报》的记载，庚子前后尚有永顺、东永顺、天泉、金华、晴云、宾乐、同庆、中华等家。

对于以上演出方式。寒水《天津的杂耍势力》一文曾评价道：“台上的歌者、节目，更相当的繁杂，老的，年轻的，男的，女的，美的丑的，形色不一，花枝招展的娇颜，嘹亮清脆的歌喉，奇形怪状的景象、情调，任你批评、欣赏，择你喜好的可以细心观摩、寻味，高兴时可以鼓掌喝彩，不爱看的那一场，可以闭上眼睛寻思旁的事情，假若时间匆促，更可以随时离座

不一定非由始至终看全，而更无所憾，因为这种杂耍是不连贯的。”

清末，相声已成为天津杂耍中的重要曲种。北京相声艺人玉二福于光绪初年来到天津，说单口相声，其后阎德山与人人乐、面茶周与其子周德山等也相继到天津。李德钖（万人迷）偕张德泉（张麻子）由保定来天津，先在三角地、北开、三不管等处撂地，后进入宝和轩、福来轩、义顺等杂耍馆演出，是清末在天津影响最大的相声艺人。

此时期由河北、山东的乡间进入天津的，还有各种大鼓书。如木板大鼓、梨花大鼓、北板大鼓、西河大鼓、平谷调、乐亭大鼓多种。为适应城市市民的欣赏口味，一些原本是在农村以讲史演义为主要内容的长篇“大书”逐渐向短篇发展。河北木板大鼓，咸、同年间传入天津，观众多为车夫、船夫、店员、码头工人等，相对长篇书而言，他们更喜爱短段和开场的书帽儿。较有名的艺人胡十、宋五、霍明亮便致力于短段的表演，并有所变革。由于是用河北方言演唱，天津人认为是“怯音”，乃称之为“怯大鼓”，它是木板大鼓演变阶段的重要形态。从河北流入天津的西河大鼓擅唱大书，音乐表现手段已经比较丰富。从京东流入天津的平谷调、原称铁片大鼓的乐亭大鼓曲调则相对简单，来自不同地区的各种大鼓汇集津门、相互影响，使天津成为北方大鼓的荟萃之地。

受清代末年日益增长的民主爱国思想的影响，曲艺中出现了一些反映当时重大事件和社会面貌的作品，表达广大民众反对帝国主义侵略的爱国情绪。如同治九年（1870）“天津教案”发生，群众火烧法国天主教堂望海楼，当时就有一段名为《火烧河楼》的竹板书在街头巷尾流传，讲述了天津人民这一反帝斗争的详细过程，揭露殖民者的残暴和清廷的丧权辱国，歌颂了天津人民的爱国主义精神和视死如归的气概。再后，又有以描述天津风物为主的唱本《画天津》，后半部分内容记述了“天津教案”火烧望海楼这一历史事件，讴歌了天津人民的反帝斗争。还出现了许多编写成数来宝形式的义和团乩语等宣传材料，其中歌颂义和团的“神助拳，义和团，只因鬼子闹中原”与“洋鬼子，尽锄完，大清一统靖江山”等语句，表现了当时民众激烈的反帝情绪。

## 中华民国时期的天津曲艺

辛亥革命推翻清王朝，建立了中华民国，社会发生了很大变化。

民国二年（1913）直隶省教育会作出“改良鼓词”的公决。进步的知识分子注意到了曲艺的宣传作用，比如补庵认为“唱本的势力，到了乡间，比二十四史的势力都大。”因而他主张“文人学士，闲暇无事，偶然高兴，不妨大家提倡提倡，编写合乎本地方土俗民情的唱本”。“在这里边，注意些普通知识，人伦道德，或是地方先哲的轶事，或是民情疾苦，或是本地的名山古迹，或是现在的时局，只要能够助人兴味，随时都是材料，亦是灌输社会教育的

一个勇先锋”。(《说改良唱本》)基于这种认识，进步知识分子和曲艺艺人在民国二年(1913)组织成立了艺曲改良社，对旧曲词进行甄选、审定，审定合格的曲目分期分批公布，在盲童讲习班和艺人中推广；同时编制新曲词。民国四年又成立了社会教育办事处，创办了刊物《社会教育星期报》，刊登艺人和文人编写的反帝反封建、宣传科学民主的新唱词。如李琴湘、杞忧生等编写的《学校赞》、《欧阳春看破绿林》、《劝剪发》、《劝自强》、《漆室女》、《前车鉴》、《重道德守法》等；办起了盲生词曲传习所，培训盲艺人，传授新曲目。民国六年12月22日《社会教育星期报》以《茶馆讲说新词曲》为题报道社会教育办事处的杨寿忱每日轮流到各处茶馆说白演讲，内容有该办事处发表的新曲词和时事述评，颇受民众欢迎。后来发展成“讲报”的曲艺形式。白云鹏在民国四年就曾表示：“鼓吹社会，以演唱力为最大。”他演唱了自编新曲目《维持国货》，张小轩编演了《马大帅守杨村》等，时调、滑稽大鼓也上演了《叹时局》、《劝国民》、《扎吗啡叹》、《醒世金铎》等反映现实生活的曲目。

民国初年至五四运动前后，具有反帝爱国传统的天津人民多次掀起反帝爱国运动的高潮，曲艺艺人积极投入。如民国四年为反对袁世凯与日本签定亡国的“二十一条”，天津人民发起救国储金运动，曲艺艺人假南市丹桂茶园举行两天义演，昼夜“演唱各曲艺，所得茶资全数充作救国基金”(《大公报》民国四年6月19日)。艺曲改良社瞽部于贵堂等人发起瞽部救国储金大会，盲艺人踊跃捐款。又如民国八年10月，反对法帝国主义强行侵占老西开，天津人民坚持斗争四个月，迫使法帝国主义暂时放弃了这个打算。在这场斗争中，曲艺界发挥了积极的作用。普乐、四海升平等十几家杂耍馆、落子馆为爱国演说团提供了舆论宣传阵地。一些落子馆纷纷举办募捐义演，支持法商企业工人的罢工，在天津的著名曲艺艺人都参加义演并捐款。白云鹏在公民会事务所发表言论，表示“愿将中法交涉真相编成曲词，到处演唱，以尽国民天职”。民国十四年，曲艺界以同样高涨的热情，参加了声援“五卅运动”的爱国反帝斗争，曲艺艺人纷纷义演，所售票价统归援助沪案罢业同胞，并上演了新曲目《上海惨杀记》。

天津的相声艺人也充分发挥这个曲种的讽刺艺术特点，创作新段子，抨击时局，揭露社会黑暗。如高玉峰、谢瑞芝的《文明词》，借用传统曲目《西江月》的格式，以民国初年的政治形势、经济状况为背景，取民众至为关切的国家大事如参政问题、财政问题、休止内战与国家统一问题等，编成若干首《西江月》，反映了当时的民众要求。张寿臣创作的相声《揣骨相》，讽刺了执政当局对外国的不抵抗主义。他创演的《哏政部》则讽刺了北洋军阀的黑暗统治。

天津毗邻北京，民国以来成为失意或下野的官僚、军阀的聚居地，清皇室及遗老遗少混迹的乐园，还有大盐商、外国冒险家等，为天津实业的发展提供了比较充足的资金。至民国十四年，天津一跃成为仅次于上海的全国第二大工商业城市。工业的发展、人口的剧增，促进了天津曲艺演出的繁荣。三不管、鸟市、谦德庄、地道外、六合市场、新大路等明地先后

形成，聚集了大批撂地艺人。落子馆继续发展，著名的有“八大部”、“四大部”。杂耍馆、书馆遍布全市。民国元年以后，天津的繁华中心，逐渐移至南市一带。该时期南市的杂耍馆、书馆，见于记载的就有二十多家。位于南市的燕乐升平是二十年代全市影响最大的杂耍馆。演出的繁荣更促进了曲艺的发展，众多演出场所适应并引发了各地曲种纷至沓来，在津门落地生根。

京韵大鼓在天津取得了长足的发展。经过胡十、宋五改革的怯大鼓阶段，“大鼓书”定型，出现了卫调大鼓、津韵大鼓、京调大鼓多种称谓。使京韵大鼓呈现出全新面貌的是刘宝全，他以京音为基础设计唱腔，甩板时则仍保持天津字音，这使得他的唱腔旋律上扬。他不仅完成了对“怯大鼓”唱腔的改造，并且从舞台风度、文明演唱和全面发挥演唱技巧等方面，确立了这一曲艺形式的城市化品位。他和白云鹏、张小轩先后形成了各自的流派。女艺人渐露头角，继庚姑娘之后，林红玉、小黑姑娘等也相继登台并享名。

西河大鼓的几个支系北口、小北口、南口及木板西河调全部流入天津。天津为它们提供了相互借鉴、相互融合的条件。在这里，南口、小北口、木板西河调逐渐向北口靠拢。除原来的几大流派以外，一个新的流派——赵（玉峰）派也在天津形成了。赵玉峰吸收京字京音，丰富音乐，使他的演唱适应天津市民阶层观众的欣赏口味。经过发展、积累、移植，西河大鼓的长篇书目达到五十多部。

天津的评书持续兴盛发展。老一代评书艺人在天津居住既久，便创立门户，广收弟子，宗谱关系日益扩大与巩固。如同属一辈的坪、杰、诚、岚等字的艺人，许多在天津拜师。剑侠书在天津出现，张杰鑫和常杰淼编演的《三侠剑》和《雍正剑侠图》先后问世，风靡三津，轰动北方书坛。

相声艺人也纷纷汇聚津门，第三代“德”字辈的相声名家“八德”往来于津京之间，他们是裕德隆、马德禄、李德钖、焦德海、刘德智、张德泉、周德山、李德祥。其中以李德钖（万人迷）尤享盛名。李德钖所会曲目极多，被称为“相声大王”，对相声的贡献主要是对撂地时期的相声段子进行整理，去掉其中的低级趣味，拆洗并锤炼技艺成分，使相声能登大雅之堂，提高了天津相声艺术的品位。相声内容日趋丰富，节目数量剧增。相声的演出形式不断有所发展，一切可以逗笑的手段都为其所用，如二十世纪一十年代后期出现的华子元、李品一的《戏迷传》，以学唱京剧、梆子著名艺人的演唱及小贩叫卖等为表演手段，描述一个戏迷在生活中闹出的笑话，受到广大观众的欢迎。万人迷、张麻子和韩亨斌、皮恩荣曾在同合茶楼演出对口双簧。所谓“对口双簧”，就是两对双簧一捧一逗，以双簧的形式说对口相声。这一新颖的表演方式引起了天津观众的极大兴趣。

时调成为落子馆演出的主要曲种，在唱法上均讲求“悲、脆、媚、稳、准、狠”的要诀。落子馆唱手相继下海，以演唱为业。女艺人崛起，赵宝翠、王红宝、高五姑、秦翠红等技艺超群，风格殊异，大受观众欢迎。

二十世纪二十年代后期，英、法、德、意等八国租界地日益繁华，法、日租界发展成为天津的中心商业区。尤其是法租界的劝业场一带，高楼耸立，各类商场、旅店、饭店、银行、舞厅、影剧院、杂耍馆高度密集，成为天津市的娱乐中心。为适应生活、工作在租界及其附近的职员、中小商人和有产、有闲者的需要，出现了新型杂耍馆，如小梨园、新世界（小广寒）、中原游艺场、劝业场的天会轩、天祥舞台（大观园）等。这些曲艺表演场所不仅设施较为先进，而且采取新型的剧场管理制度，邀请一流演员，上演比较文明典雅的节目，代表着天津曲艺的最高水平。曲艺演出广告也按戏曲界形式排列演员名次，并依艺术精进和观众认知程度随时更换调整。包银和排名的新的经营方式在提高曲艺及艺人地位的同时激发了艺术竞争。民国十六年天津无线广播电台设立，把曲艺作为吸引听众的重点节目，对曲艺的普及传播起到极大推动作用。

三十年代前期天津的社会尚属稳定。艺人不仅有名角和一般、“开场”和“攒底”之分，演出场所也因租界、城厢和城郊的不同而有园子、席棚、明地的等级之别。剧场、演员、观众三者相互认定、选择。这个时期的天津曲艺呈现出市场广阔、形式多样，名家辈出、流派纷呈，曲目丰富的面貌。曲种有京韵大鼓、相声、评书、时调、梅花大鼓、单弦、西河大鼓、单琴大鼓、滑稽大鼓、太平歌词、河南坠子、联珠快书、乐亭大鼓、京东大鼓、山东琴书、梨花大鼓、三弦弹戏、莲花落、数来宝、双簧、荡调、弦子书、滩簧、东北大鼓、卫子弟书、讲报、宣卷、西城板等数十种。其中京韵大鼓因刘、白、张三大流派不同的演唱风格各自吸引了艺人们追随效法。至三十年代中期，章翠凤、桑红林、侯月秋、冯质彬等男女艺人在津门唱红，小彩舞在小梨园升为攒底，声誉日隆。从艺人员的大批增加，在各杂耍场中占了最大的比例，终于取代了旧日单弦、什不闲等的攒底地位。

金万昌演唱的梅花大鼓被称为“金派”，他多次从北京到天津演出，一度在津门曲坛独领风骚。使这一曲种在天津得到传播普及。弦师卢成科为梅花大鼓艺人花四宝伴奏时，加强了对唱腔的修饰润色和节拍速度上的变化调整，使之华丽多彩、灵活曲折。并且对伴奏音乐加工变革，创造性地丰富了间奏过门〔上三番〕、〔下三番〕，辅以灵活多变的弹奏手法，使之丰满、热烈、火炽。种种变革手段，增强了梅花大鼓的音乐的感染力，具有鲜明的天津地方火炽热烈的色彩，称“花派”，又因卢成科的重要作用而称“卢派”。一时，天津的梅花大鼓女艺人纷纷投在卢成科门下，出现了“无梅不花”的局面。

河南坠子艺人乔利元、乔清秀夫妇于民国十七年由保定来天津，在天津对河南坠子的曲目、音乐、语音等各个方面进行了全面的变革。由演唱长篇书为主改为主要演唱短段，广泛吸收在天津流行的戏曲、鼓曲等艺术种类的唱腔旋律，糅入所唱的坠子曲调当中，丰富唱腔，既保持了河南坠子的主干旋律，又出现大量鲜活别致的新腔。乔清秀被天津观众誉为“坠子皇后”。她的成功吸引了冀、鲁、豫的男女坠子艺人，纷纷来到天津。河南坠子在天津出现从业人员众多，多种风格荟萃的兴盛局面。三十年代至四十年代的十余年中，在津

登台的坠子艺人数以百计，享名的也不在少数。

三十年代有不少鼓曲在艺术改革和创新中获得发展。如马增芬在其父马连登的帮助下，摘演轻松的短段，使西河大鼓的演唱更加流畅明丽，所形成的“马派”具有明显的城市化特点。朱玺珍也改变了东北大鼓过于缠绵的不足，使其呈现摇曳生姿、字真句美的新貌。翟青山以小曲落腔调为基础用扬琴伴奏，创演了单琴大鼓。刘文斌借鉴平谷调等京郊曲调衍变为质朴的京东大鼓。单弦女艺人石慧儒崭露头角，她嗓音圆润，吐字清晰，行腔如流水行云，单弦自此而有了女性化风范。王佩臣演唱的乐亭大鼓在此时亦达到高峰，她的演唱俏丽清爽、风趣诙谐，观众亲切地称她为“醋溜鼓王”。由王兆麟增饰而富有旋律的太平歌词，至四十年代出现了荷花女、秦佩贤的对口形式，以其旖旎韵味享名。

相声艺人张寿臣自民国十二年从北京来天津，先后与李德钖、陶湘如等合作，在各大杂要园演出，形成了幽默含蓄、包袱发展自然、令人回味的特有风格，继万人迷之后被称为相声大王。二三十年代天津相声艺人增多，除少数著名艺人在中、高档杂要园及茶楼演出外，多数在地上演出，有的小型茶社专演相声，称“相声大会”，但其演出内容和表演不免流于庸俗。三十年代中期至四十年代，小蘑菇常宝堃、戴少甫、侯宝林等在天津相继成名，他们锐意进取，勇于创新，在激烈的竞争中形成了各自的风格，小蘑菇的火爆，包袱响脆、滑稽突梯，戴少甫的清新文雅，侯宝林的工于学唱和对净化相声语言的努力，都使天津相声艺术呈现了新的气象。评书仍以低廉的票价在书棚或明地演述长篇大书，许多艺人上广播电台播音。最兴盛时期的评书艺人约有一百八十人，演出评书的各种场所最多时达二百多处。姜存瑞、顾存德等艺人渐为人知。姜存瑞与师兄魏存发一起筹划了具有新意的《三国》，已经成型。而陈士和在前辈张智兰所说《聊斋》的基础上，精心结构，深入开掘，将世俗社会的人生百态融入色彩瑰丽的鬼狐故事当中，正在形成鲜明的特色。

民国二十六年“七七”事变后，天津沦陷于日本帝国主义的铁蹄之下，对天津觊觎已久的日寇妄图迅速把天津变成其兵站基地，通过一次次的“强化治安”，疯狂推行法西斯统治，对天津政治、经济、教育、文化等实行全面的控制。两年后天津城洪水泛滥，已经十分痛苦的天津人民的生活雪上加霜。在困难的情况下，具有反帝爱国传统的天津曲艺艺人采取各种不同形式宣传抗日，反映人民的爱国情绪。讲报艺人杨寿忱、郭宝山等在书场茶社讲南京广播电台广播的消息，痛斥日寇，宣传抗日，吸引大量听众，被日伪当局逮捕刑讯。强令他们讲《庸报》等敌伪报纸所刊登的消息，替侵略者进行宣传。但讲报艺人仍然利用一切机会，采取语义双关等手法，尽量将事实真相告诉听众，讽刺、揭露侵略者，激励听众的爱国热情。被誉为“白发鼓王”的白云鹏上演了《马占山血战史》、《一二八之上海》等京韵大鼓新编曲目，宣传抗战。小蘑菇编演了讽刺日寇强迫市民“献铜献铁”的相声《要猴》，后又在《打桥票》中，揭露了伪警察敲诈勒索平民百姓的劣迹；并因演出其弟二蘑菇（宝霖）编演的相声小段《牙粉袋儿》，讥刺揭露了由于日伪政权“强化治安”引起的物价飞涨，民不聊生的

状况，被当局传讯、申斥。

曲艺艺人还利用历史题材配合时代特点，曲折反映民众爱国情绪。白云鹏重新编排的《煤山恨》，业余作者寇泰逢编写的《风波亭》(又题《武穆归天》)，都以激励民志、驱除强虏为目的。艺人们还常选唱某些传统曲目来表示对侵略者的愤慨。如白云鹏的《贞娥刺虎》、白凤鸣的《战代州》等曲目。刘宝全每期公演的头三天常用《宁武关》、《一门忠烈》、《别母乱箭》作"打泡"曲目，演出时他"悲愤国事，语多激昂慷慨，声尤呜咽哀悒"，每每使观众听得激愤难抑。稍后刘宝全并将《宁武关》拍成电影，各影院争相放映。

日本占领天津后，天津的社会生活受到很大的影响，租界地区一度未受干扰，杂耍演出依然维持了以往的盛况。日本控制的广播电台也邀请了很多艺人，播出大量曲艺节目。天津曲艺界表现出畸形的繁荣。反串戏和笑剧充斥舞台，四十年代开始此风愈演愈烈。许多杂耍馆子及艺人纷纷加入，笑闹科诨几成时尚，成了招徕观众的主要营业方式。这反映了苦闷无聊追求刺激的社会心态。而社会风气日益糜烂，重色轻艺的现象日益严重，"捧角儿"之风也伴随女演员日增成为一些观众的旨趣，"鼓界名姝""色艺双绝"之类的广告夹杂着"邪声叫好"充斥在曲艺演出环境当中。

此时期有相当数量的艺人告别津门曲坛。刘宝全、金万昌、王剑云等病故；乔利元等因日寇及汉奸恶霸的迫害而致死；高五姑、冯质彬等因生活穷困潦倒，贫病而死等。更多的艺人如赵玉峰、马增芬、林红玉、桑红林等或离开天津远走外埠，或谢绝舞台。天津的曲艺开始急剧滑坡，出现由盛转衰的征候。

民国三十四年日本投降，车夫陈泽民把他写了八年的曲艺作品《八年苦》付梓出版，引起普遍关注。《八年苦》也叫《沦陷八年苦》，从日军侵占天津写起，真实地记录了天津人民在日军侵华期间的苦难史，字字血泪，控诉了侵略者的罪恶，充满爱国爱民的激情。类似的曲艺作品还有报界作者王孑民编写的《八年抗战史》等。日本投降给天津市民带来短暂喜悦，但随着内战开始，物价飞涨、失业激增、社会混乱，天津很快陷入沉闷停滞之中。社会动荡不安极大地影响了人们的正常生活，一般曲艺观众因社会治安问题和经济拮据不再问津杂耍演出，而转向广播曲艺。各杂耍馆的上座率普遍下降，杂耍馆因亏损约角困难，许多艺人为口腹所累只得到包银较高的外地去演出。广播电台更与杂耍馆争夺艺人。许多名演员都在"跑剧场"的同时"跑电台"，为生计疲于奔命，艺术无法精进乃至下滑。在天津曲艺艺人中，除京韵大鼓、梅花大鼓、相声之外，许多曲种的从业者日渐稀少，以至当时有人发出这样的慨叹："晚近杂耍一道，可谓日趋没落，各门名角往者逝矣，继起无人，若求一堂四梁八柱完整之杂耍不可得矣。"(民国三十六年《银都画报》一周年纪念庆祝特大号)在这一困境中，郭荣启、马三立、小彩舞、石慧儒、阎秋霞、小岚云、王毓宝、花小宝和周文如等显示了他们的实力。郭荣启以学唱和"倒口"等出色技艺迅速走红，马三立刻画下层市民生活的曲目日益受到欢迎，小彩舞逐渐显现出自己的演唱特色，石慧儒"单弦女王"的地位愈加

巩固，阎秋霞和小岚云分别在继承流派方面获得优异的成绩，王毓宝崭露头角，花小宝与周文如各自发扬了花派与金派梅花大鼓的优长。

据不完全统计，自民国以来，天津有近七十种报刊发表有关曲艺史料、评论包括曲种的形成与发展，曲艺的传统唱词和新作，剧场变迁，艺人生平、动态、轶闻趣事等等。如《大公报》、《益世报》、《民国日报》、《星期六画报》、《游艺画刊》等等都辟有曲艺的版面和专栏，从不同角度记载了天津曲艺活动的种种，在它们各自的栏目中刊载着大量的珍贵史料。如《民国日报》1947 年 7 月 6 日的一篇文章说："鼓曲在天津，最大的现象是火炽，无论大鼓、相声、杂技等都染有一种豪放气质，正如当年河东、水西、关上、关下的杂霸地的狂奔。武大鼓当然不用来说，即如文质儒雅的梅花调在天津也多唱出一种强烈的声音……"二十世纪二十至四十年代，江东书局和聚文山房书局印行了数量众多、种类繁杂的曲艺唱本，每当新曲目出现，迅即出版单本。报刊等出版物都对曲艺的普及推广起到促进作用，它们的功绩不容忽视。

## 中华人民共和国成立后的曲艺

1949 年 1 月 15 日，天津解放，曲艺艺人同天津市民一起欢欣鼓舞。1 月 30 日单琴大鼓艺人翟青山自编欢庆解放节目在广播电台演播。四十多位艺人应邀在新华广播电台演播节目庆贺。艺人们积极响应军事管制委员会文教部"曲艺要说新唱新"的号召，努力排演新节目。出现了许多以旧模式改套新词和歌唱新人新事的新编曲目，如常宝堃以他的《新灯谜》、《新酒令》表现了新时尚，还以《封建婚姻》、《思想改造》传达了新思想。其他还有富少舫编演的《解放后的新天津》(《新天津》)，阎秋霞、林红玉、马书麟、王宝霞等人演出的《刘志丹》、《三勇士推破船》、《江南使者》、《新十女夸夫》等。据统计，1949 年 2 月至 9 月，全市一百四十二个娱乐场所上演了新鼓词六十余段，共演出一千五百八十四场，观众达三百万人次。白云鹏在 10 月 1 日《新生晚报》上撰文提出艺人三大义务是：提倡通俗艺术，为人民服务；启发人民的政治觉悟；鼓励人民的劳动热情。号召同业"脚踏实地的学习"。

天津解放后，中国共产党和人民政府十分重视天津的曲艺工作，很快就成立了戏剧曲艺工作者协会。评书、西河大鼓相继建立了研究会或研究小组。协会把曲艺艺人组织起来，为推动新曲艺的创作和演出，在南市玉壶春茶社成立了大众曲艺社，组织著名的鼓曲、相声演员在这里演唱新的曲目。1950 年剧艺协会决定燕乐戏院专门演出曲艺，并在这里组织了一个比较稳定的曲艺演出团体红风曲艺社。当时仍沿袭解放前"什样杂耍"的组台方式，曲种十分丰富，有张寿臣、常宝堃、马三立、赵佩茹的相声；白云鹏、小彩舞、阎秋霞的京韵大鼓；王佩臣的乐亭大楼，高元钧的山东快书，石慧儒的单弦，花五宝的梅花大鼓，王殿玉的大擂拉戏、王宝霞与王元堂的河南坠子等，大都是观众熟悉的知名艺人，演出很受群

众欢迎。

艺人的阶级觉悟迅速提高，政治热情空前高涨。1951 年 4 月，常宝堃、赵佩茹、程树棠等人积极报名参加了中国人民赴朝慰问团的曲艺服务大队，在朝鲜遭遇敌机轰炸，常宝堃、程树棠不幸牺牲，赵佩茹负伤。对此，《人民日报》发表了陆定一、茅盾、胡乔木、周扬、老舍等的悼念文字。5 月 15 日至 18 日，天津、北京的文艺团体和各界人士举行了为期三天的公祭活动。天津市市长黄敬参加了隆重的葬礼，市民群众自发地为烈士送殡。此后，曲艺界人士多次参加赴朝慰问团赴朝鲜前线慰问演出。

1951 年 5 月 5 日，中央人民政府政务院正式发布了《关于戏曲改革工作的指示》，在中央政策的指引下，经过酝酿准备，经天津市文化局批准，成立民办公助的天津市曲艺工作团，于 1951 年 12 月 15 日召开了成立大会，成为天津市最早建立的、由政府文化部门直接领导的民间艺术团体。天津市曲艺工作团成立后，努力贯彻中央指示的精神，演出优秀传统曲目，积极说唱反映现实斗争配合宣传任务的新曲词，并十分重视演出质量。小彩舞演唱的京韵大鼓《独胆英雄吕松山》、《黄继光》，石慧儒演唱的单弦《劳动模范张淑云》、《姚大娘捉特务》，王佩臣演唱的乐亭大鼓《小姐俩捡棉花》，高元钧演唱的山东快书《小大姐翻身》等都曾传播一时，在群众中有较好影响。1952 年，天津市曲艺工作团改为全民所有制。1953 年天津人民广播电台也建立了专业曲艺表演团体——天津广播曲艺团，两个团都拥有相当阵容的演员队伍。其后，天津各区也都成立了专业曲艺团体，如和平区书曲队、河北区书曲队、河西区书曲队、南开区曲艺团、红桥区曲艺团、塘沽区书曲队、河东区艺术团书曲队、静海县书曲队等团、队，成员有四百多人，这些团队同样拥有许多知名演员。业余曲艺演出团体则有天津市工人业余艺术团曲艺团、西门里曲艺票房、三余里曲艺票房、天津人民广播电台业余广播曲艺组、城厢区工人业余文化团曲艺团、河东区文化馆业余曲艺团、和平区工人俱乐部业余曲艺团、河西区文化馆业余曲艺团、红桥区文化馆业余相声队等。业余曲艺团(队)的演员包括来自工人、农民、干部、士兵中不同年龄、层次的曲艺爱好者，演出活动遍及全市各区县的工厂、农村、公园、街头。

中华人民共和国成立后的十七年，天津有大小书场、茶社七十多家，较大型的曲艺演出场所有群英、红旗、玉茗春、玉壶春、通海茶楼等。

天津曲艺工作者十分重视挖掘、整理传统曲艺的工作，以较大力量对传统曲目进行了发掘、记录、整理和审定工作。1954 年至 1956 年，记录整理、出版了著名评书老艺人陈士和的评书《聊斋》，计十四篇。1956 年，记录整理、出版了相声名家张寿臣的单口相声。挖掘、排演了濒于失传的荡调、马头调以及隶属于时调的各种小调，整理、改编了《打牌论》、《论捧逗》、《批三国》等传统相声，对不少传统评书、鼓书进行了剔除糟粕、保存精华的改造。老艺人刘傑谦还将自己的代表作《包公案》整理成书稿献给有关部门。

五十年代中期马三立、张庆森合演何迟创作的《买猴》轰动一时。这段相声大胆尖锐，

切中时弊，经马三立加工表演之后，引起空前的反响，“马大哈”成为全国尽人皆知的讽刺性典型人物。北京及各地文艺界开展了激烈的讨论。此后，何迟坚持运用相声作为讽刺的武器，连续创作了《孕妇调查表》(1955)、《今晚七点钟开始》(1956)、《开会迷》(1956)、《“统一”病》(1957)等，大部分由马三立加工并演出。《今晚七点钟开始》为适应演出的需要，更名为《今晚十点钟开始》；《开会迷》讽刺了某些干部热衷于文山会海的现象。马三立、张庆森合说的这段曲目还被收入记录电影中。何迟、马三立因创作、演出这些作品被错划为右派。此外，郭荣启、朱相臣演出了郎德丰等创作的讽刺不遵守交通规则现象的《夜行记》和郭荣启创作的《当好营业员》，苏文茂、朱相臣合演的相声《美名远扬》则嘲讽了小知识分子的名利思想，都记录下天津相声贴近生活的足迹。

在中国共产党“百花齐放，百家争鸣”的方针指引下，天津的曲艺创作十分活跃，至六十年代，天津已形成一支谙熟曲种、精通曲律、了解演员特长和观众情趣的创作队伍，他们是何迟、陈寿荪、王家齐、王允平、朱学颖、张剑平、杜放、夏之冰、王焚、王济等。据1964年2月统计，1958年以来天津市曲艺团创作、演出了二百一十六个曲目，其中反映现实生活的占百分之八十。

艺术改革和创新促进了天津曲艺的进一步发展。周文如与刘文真共同创作的梅花大鼓《罗昌秀》(原名《四川白毛女》)以明朗豪放、刚劲有力的旋律，一改传统梅花大鼓哀怨悱恻的色彩，被选拔为河北省曲艺代表节目，参加1960年的全国曲艺优秀节目汇报演出。由孙世甲作词、阎秋霞、韩德荣编曲的京韵大鼓《愚公移山》1961年参加天津市新节目专场演出，受到观众的热烈欢迎，成为白派名作。由朱学颖作词、小彩舞设计唱腔的《珠峰红旗》，分别由陈寿荪和朱学颖编写、小彩舞创腔的《卧薪尝胆》和《光荣的航行》等作品，是京韵大鼓改革创新的佳作。

评书创作方面成绩斐然。1953年，马轸华、于枢海、蒋轸庭等人成立了评书研究小组，带头停演坏书目，研究编演新书目，改编旧书目。更多的评书演员如响斯应。至1963年，《林海雪原》、《铁道游击队》、《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》、《野火春风斗古城》、《红岩》、《苦菜花》、《红旗谱》等一批反映革命斗争的长篇小说，均被改编成长篇评书上演。南开书曲队评书演员邵增涛创作了反映天津人民革命斗争内容的《大闹铁路局》，1961年在天津人民广播电台播讲。

除曲目创新以外，天津曲艺工作者还下大力量对曲种进行了“推陈出新”的改革实践，其中以天津时调和快板书成绩最为突出。天津广播曲艺团选定〔靠山调〕作为改革的重点，填写新词，丰富曲调，增加扬琴、琵琶、低音胡、笙等伴奏乐器，丰富音乐效果，凭借王毓宝高亢嘹亮、甜美圆润的嗓音和出色演唱技巧，使这一曲调以崭新面貌展现曲坛，受到群众广泛喜爱。定名为“天津时调”。王毓宝演唱的《摔西瓜》、《知心话》、《放风筝》、《踢毽》等新编和整理作品，为曲种的发展奠定了基础。1959年创演的《毛主席来到咱农庄》等节目不

仅大大拓宽了时调表现的时代内容，也使她的演唱风格焕然一新。

在天津广播曲艺团的支持之下，李润杰在数来宝的基础上，吸收了山东快书、相声、评书等表演的优长，改革打板方法，大大丰富了语言表现手段和舞台表演，发展出快板书这一新的曲种形式，它有着较强的反映现实生活、塑造人物形象的艺术表现力，受到全国工农兵群众的热烈喜爱，迅速传播开来。李润杰演唱的《两万五千里长征》、《隐身草》等很受欢迎。他根据小说《红岩》改编的《劫刑车》和根据《西游记》改编的《孙悟空三打白骨精》都取得了很大的成功。此后，李润杰又创作了《抗洪凯歌》、《立井架》、《千锤百炼》等讴歌社会主义新人新事展示当代英雄风采的作品。

五十年代后期，工业用呢厂王家骏将天津时调的〔大数子〕发展成津味儿十足的天津快板，以流畅的节奏和幽默的表演获得成功，为天津曲坛增添了一个新的品种。

1957年天津举行首届曲艺杂技会演，马三立、小彩舞、林红玉、小岚云、石慧儒、王毓宝、程玉兰等获优秀演员奖。1958年，在文化部主办的第一届全国曲艺会演中，天津代表团选送的京韵大鼓《英雄母亲》（小彩舞）、天津时调《翻江倒海》（王毓宝）、快板书《梁树楷》（李润杰）等获得奖励。

1961年，中共中央副主席陈云到天津观看京韵大鼓专场演出后，做出搜集、整理京韵大鼓传统曲目的指示，更引起了大家对继承发扬不同流派艺术，挖掘整理传统曲艺曲目的重视。此后天津市文化局曲艺研究室同演员合作，搜集、整理了京韵大鼓传统唱词一百多段，还组织了京韵大鼓流派专场赴北京演出，产生很大影响。

1962年5月19日中国曲艺工作者协会天津分会筹备委员会成立并召开第一次会议，委员会由杨循（文化局副局长）、赵魁英、张寿臣、小彩舞等二十二人组成，杨循任主任委员，张寿臣、小彩舞任副主任委员。筹委会成立后立即开展工作。1962年10月初，由天津市文化局和中国曲协天津分会筹委会联合举办了第一届"津门曲荟"，这是中华人民共和国成立后天津曲艺界一次盛大的艺术活动。同年10月13日，中国曲艺工作者协会天津分会召开了第一次曲艺工作者代表大会。中国曲艺工作者协会天津分会正式成立。杨循当选为主席，赵魁英、小彩舞、张寿臣当选为副主席。同年，天津市文化局曲艺研究室成立。六十年代还出现了两种专场演出的形式，一是曲种或流派的专场演出。以1961年陈云来津观看京韵大鼓专场为肇端，开始重视各曲种的流派，这种曲种专场实际上也是流派专场。从1961年到1963年陆续举办了天津时调的内部观摩与公演、京韵大鼓专场、快板和快书专场、常氏相声专场、传统相声专场、梅花大鼓专场、河南坠子专场、单弦专场等。另一种是主题专场演出，在1963年至1966年期间一度盛行。它有明确的中心主题，如1963年《红岩》专场演出，其中单弦《地下苍松》、京韵大鼓《黎明的战歌》、天津时调《红岩颂》、快板书《劫刑车》等成为保留节目，全部作品被天津百花文艺出版社编成专集出版，由此开创了以专题内容组合各曲种演出的专场演出形式。其后举办的"抗洪曲艺专场"，及时反映并歌

颂了天津人民1963年抗洪抢险、保卫天津的事迹。其中的快板书《抗洪凯歌》、河南坠子《小二妮上堤》等，也成为深受欢迎的优秀曲目。另外还曾举办革命英雄人物雷锋、王杰和焦裕禄专场等。

天津十分重视曲艺人才的培养。天津市文化局于1958年秋建立了曲艺少年训练队，开创了天津培养曲艺新一代接班人的曲艺教育事业新模式。少年训练队聘请桑红林、刘文有、王佩臣、程玉兰等老艺人担任教师，自1958年至1964年，先后招生共六十余名。各区曲艺团队也纷纷成立少年训练队，通过传、帮、带，许多青少年演员成为优秀接班人。如弦师张子修、韩宝利、毛家华，京韵大鼓演员赵学义、刘春爱、张秋萍，乐亭大鼓演员姚雪芬，快板书演员张志宽，梅花大鼓演员张雅琴，相声演员李伯祥、赵伟洲、王佩元等，都是这一时期培养出来的优秀人才。

天津有了发表新曲艺作品的刊物，而且还结集出版曲艺新作品和传统作品，使它们广为传播。如1954年创刊的《广播曲艺选》至1956年共出版五集，发表作品四十篇。天津市群众艺术馆主办的《海河说唱》1958年创刊，以发表曲艺作品为主，还刊发一些知识性文章与评论。至1960年出版十八期。天津人民出版社、百花文艺出版社等出版了多种曲艺作品集，如《曲艺选》一至十三辑(1961——1962)，《天津十年曲艺》(1949——1959)等综合作品集等，《席方平》、《评书聊斋志异选集》和《李润杰快板书选》(1966年)等专题曲艺作品集。

综上所述，十七年中，天津曲艺在整理传统曲(书)目、推陈出新、创演新曲(书)目、音乐改革、研究出版等多方面取得了令人瞩目的成绩，但也应该看到，由于“左”的思潮的影响，文艺为政治服务的方向，被简单片面地理解为每一项具体政策和政治任务的宣传服务；同时在所谓“文艺创作也要大跃进”等号召下，完全违背创作规律地强迫指定创作指标，完成“高产”数量，造成大量图解政策、贴标签式的作品，既浪费无数的时间和精力，也挫伤了艺术人员的积极性。1963年以后“大写十三年”等“左”的方针，对曲艺提出了只许编演现代题材的要求，传统相声遭到禁演，许多优秀传统、历史和民间故事等题材的曲艺遭到批判、摒弃，更是严重限制束缚了曲艺艺术的发展。

1966年“文化大革命”开始，天津曲艺遭受了毁灭性摧残，天津市曲艺团与杂技团合并为天津市曲艺杂技团，几乎所有的老一代演员都被赶下舞台，只留下由十三四名青年学员组成的“毛泽东文艺思想宣传队”。许多曲种被冠以种种罪名而受到摒弃，只有极少曲种允许演唱。所有区属曲艺团、队被解散，演员“下放”到工厂、农村，大小书场全部关闭或移作它用。七十年代初，一些名艺人如骆玉笙、马三立、王毓宝等先后被允许参加教学活动。天津的曲艺工作者创作演出了天津时调《军民鱼水情》、相声《挖宝》，京韵大鼓移植自“革命样板戏”的《椰林红旗》、《打虎上山》等曲目，在音乐和表演上还都有一些创新。业余曲艺活动也逐渐恢复，董湘昆、甄金堂等演唱的京东大鼓和山东柳琴在群众中普及。

“文化大革命”结束后，特别是中国共产党十一届三中全会以来，天津曲艺的发展进入了新的历史时期。具有迅速反映现实生活特征的曲艺艺术首先以短篇曲艺创作表达了人民的心声。1977年孟祥光、魏文亮编演的《百花盛开》是粉碎“四人帮”以后天津较早出现的相声新作品之一。它揭露了“四人帮”对抗“百花齐放”的文艺方针，干扰、破坏文艺事业发展的罪行，表现了打倒“四人帮”以后，各地方戏演员重返舞台，欢庆胜利的情景。王鸣录创作的相声《皆大欢喜》通过一个家庭喜宴的场面，表现在“文化大革命”中被打成“牛鬼蛇神”的人们获得“解放”后的喜悦心情。八十年代初，王允平创作的天津时调《春来了》，用象征手法表现了三中全会以来人们的喜悦心情。通过春风与杏花拟人化的对话，控诉了“四人帮”的罪恶，充满了乐观向上的理想主义精神，获得1981年全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出一等奖。

随着政策的逐步落实，为一批受到“四人帮”迫害和“左”倾错误影响的曲艺演员恢复了名誉，一些曲艺工作的领导机构和专业部门陆续恢复或重建。天津市曲艺团有了一百七十多人的专业曲艺队伍，有了固定演出场地。1980年成立了天津市实验曲艺杂技团，它由原和平、红桥、南开曲艺团与河西区、河东区书曲队以及各区杂技团、队的部分主要演员组成。另外，经常从事活动的业余曲艺演员也有百余人。

天津曲艺恢复生机，重新发展，首先表现在创作方面。1980年至1985年底，天津市曲艺家协会七次组织作者集中创作，共写出四百零七篇作品，其中反映现实题材的占百分之八十以上；还创作了一批不同曲种的历史题材作品，加工整理了大量优秀传统曲目。业余曲艺创作也日趋活跃，如1984年举行群众曲艺调演时，由基层推荐的作品就有十二个曲种，一百零七篇。相声创作和演出更是十分活跃，专业作者、演员及业余作者都有新作问世，其中不乏佳作。在“文化大革命”中遭受迫害而致残的老作家何迟在病床上创作了《似曾相识的人》、《高贵的女人》、《新局长到来之后》等，有的还是由他口述，旁人记录的。同样以讽刺见长的相声作者王鸣录在短短几年间创作了一百多个段子，其中《教训》、《不正之风》等由高英培、范振钰表演，天津味极浓，反响强烈。刘梓钰创作的《霸王别姬》、《并非讽刺裁判》等皆在全国获奖。马三立编演了大量的返场小段如《追》、《查卫生》、《偏方》、《起名字的艺术》等，都受到观众的欢迎。常宝霆、苏文茂、李伯祥、刘文亨等也经常创作并演出他们自己创作的作品。魏文亮、孟祥光的相声小段《要条件》、马志明创作并表演的《纠纷》等在全国产生了一定的影响。

《海河说唱》1976年更名为《天津演唱》继续出版。百花文艺出版社出版了《曲艺作品选》一、二辑，《评书聊斋志异》一至四辑，还出版了《张寿臣单口相声选》、《常宝堃相声选》、《骆玉笙演唱京韵大鼓选》等曲艺作品集。

1980年，在中断十八年之后，天津市文化局与中国曲艺工作者协会天津分会举办了第二届津门曲荟，共演出十二场各类节目。1981年在天津举行的全国曲艺优秀节目(北方

片）观摩演出中，天津时调《春来了》，梅花大鼓《二泉映月》，河南坠子《接婆婆》，西河大鼓《鲁班学艺》、《杨金花夺印》，京韵大鼓《火并王伦》，相声《新局长到来之后》、《道德法庭》、《满院春》，快板书《午夜枪声》等曲目，分别获得一、二等奖，天津成为获奖最多的地区。1982 年第三届津门曲荟，演出十台曲目。1984 年第四届津门曲荟演出十四台曲目，涌现出梅花大鼓《二泉映月》、京韵大鼓《白妞说书》、西河大鼓《应该不应该》、天津时调《梦回神州》、相声《聊天》等一批优秀节目。

天津曲艺为适应时代需要，不断丰富各种专场演出的形式，至 1985 年底共组织了七种类型的专场演出四十多个。其中有《红楼梦》等专题创作专场，有新作品或新曲目专场，有京韵大鼓、天津时调等曲种专场，有纪念常宝堃、程树棠牺牲三十周年的纪念专场，还有流派专场、艺术交流、义演活动等。一系列的演出，均收到很好的效果，既有利于包括创作、演唱艺术、艺术革新、培养新人、评论研究在内的整体曲艺艺术的提高发展，又对丰富人民的文化生活，活跃曲艺演出市场，坚持走正路，振奋进取精神，起到积极的促进作用。

骆玉笙恢复舞台演出后，上演了一批新、老曲目，骆派艺术获得广泛的认同。十年辍演期间，她的嗓音和火候因教学而得到不断锤炼，重登舞台，已入老年，但嗓音较前苍劲醇厚，音域亦更宽，更善于使用低音。她吸收、融会各种音乐素材，并且使这些新的素材具有纯正的京韵大鼓韵味。1984 年她为电视连续剧《四世同堂》演唱了主题歌《重整河山待后生》，将京韵大鼓韵味和她的典型唱腔运用其中，一时传唱大江南北，使骆派艺术和京韵大鼓艺术在全国产生影响。

八十年代以来，各艺术门类竞争十分激烈，为增强曲艺的竞争能力，坚持不懈地走艺术革新的道路。中国曲协天津分会召集了曲艺改革、天津时调音乐革新、相声改革等座谈会。各个曲种在锐意改革中，步步深入，拓宽了活动的天地，不同程度的增强了艺术表现力。如天津时调、梅花大鼓、京韵大鼓等，依据各自的艺术基础、条件，扬长补短，在唱腔音乐、伴奏音乐、表演艺术上都有新的突破，新的变化，新的提高，又注意了保留曲种的原有特色。

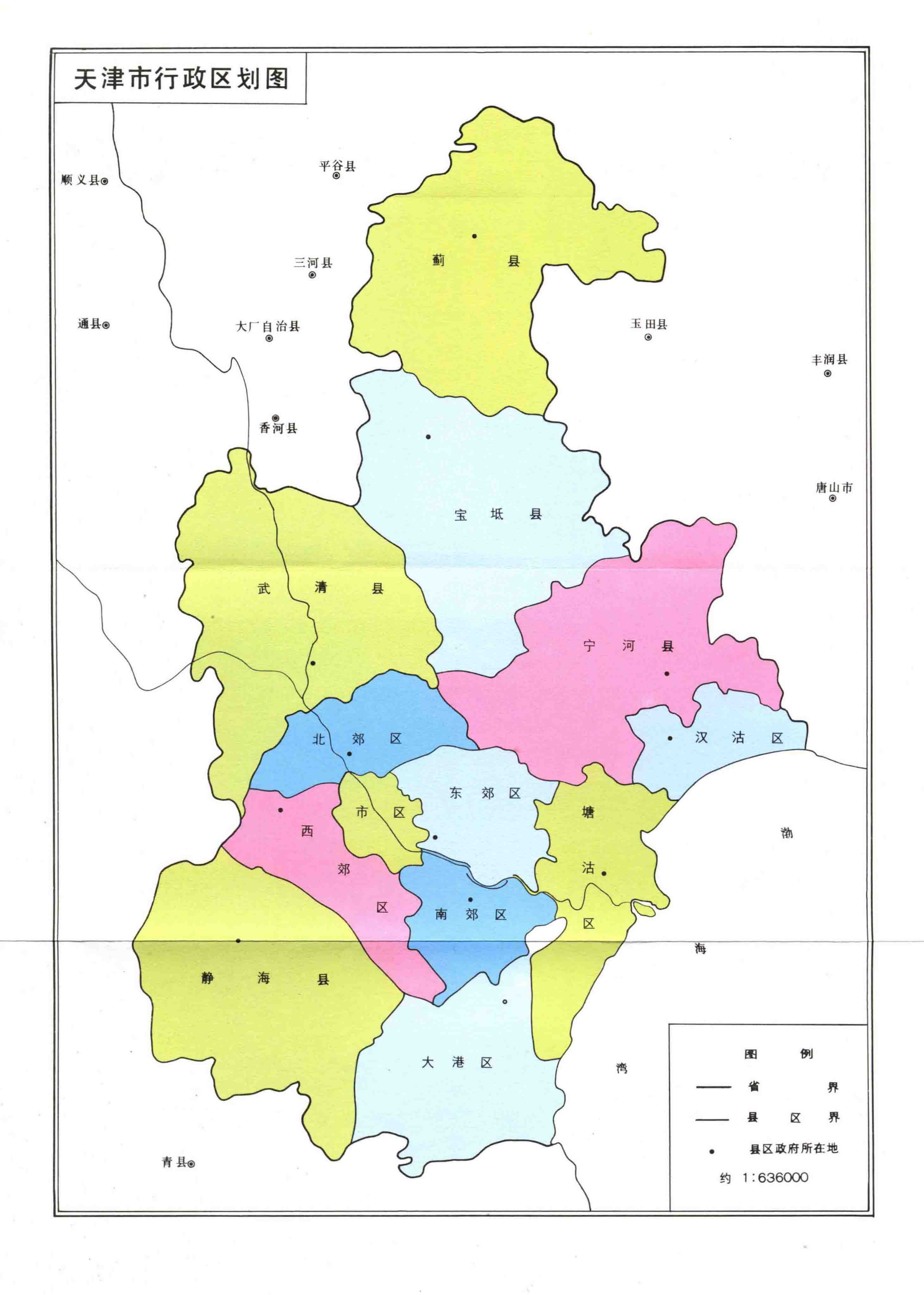
自 1971 年至 1984 年，天津市曲艺团共招收五十余名学员，半数以上充实了天津的曲艺队伍，优秀青年鼓曲演员籍薇、刘秀梅，相声演员刘亚津等多次在全国和全市各项比赛中获奖。由于重视演员的队伍建设和培养新人，天津曲艺演员老、中、青阵容始终保持稳定的水平。

为了更切实地搞好曲艺队伍的建设，贯彻"出人、出书、走正路"的指示精神，在陈云同志的关心下，经陶钝、骆玉笙、侯宝林等人的建议，天津市于 1981 年接受文化部的委托，在天津建立一所中国北方曲艺学校。1984 年春动工兴建。这是全国第一所专门培养北方曲艺人才的中等专业学校，设立鼓曲演唱、音乐伴奏、诵说、长篇书曲及曲艺文学等五个专业，它将对繁荣和发展曲艺事业起到推动作用。

天津的曲艺理论研究取得了丰硕的成果。1980 年曲艺研究室恢复建制，后与天津戏剧研究室合并，1983 年成立天津市艺术研究所，下设曲艺研究室。该研究所主办的《艺术研究》于 1984 年创刊，至 1985 年底共出版五期，发表了不少关于中国曲艺及天津曲艺方面的史论文章，产生了一定影响。天津市曲艺家协会于 1982 年编辑出版了不定期的刊物《曲荟》，至 1985 年底出版八期，共发表评论研究文章六十四篇。《曲荟》兼有会刊与创作、理论研究园地的功能。1983 年成立的天津市相声研究会，会员包括作者、演员和理论研究者共八十多人。研究会举办讲座五次，开展作品及学术讨论三十多次，举行相声新作品演出会六次，组织论文的发表和交流，对促进天津相声艺术的发展起到相当作用。天津多年来形成了一支曲艺研究的队伍，其中，南开大学教授薛宝琨出版了《笑的艺术》、《侯宝林和他的相声艺术》、《骆玉笙和她的京韵大鼓》等曲艺专著，在全国有很大影响。

尽管天津曲艺有着强大的优势和雄厚的实力，改革开放后也取得一些骄人的成绩，但十年浩劫造成的重大损失是难以弥补的，如缺少曲艺演出阵地；曲艺队伍萎缩、老化；有些曲种后继无人，如曾经与短篇曲艺并驾齐驱的中长篇说书；由于“文化大革命”造成的观众“断层”现象等。随着时代的发展，天津曲艺同其他民族传统艺术一样，正面临着新的考验和新的挑战。天津广大曲艺工作者正在进一步解放思想，为开创曲艺大繁荣、大发展的新局面而顽强奋斗。

# 图　　表


天津市行政区划图
顺义县
平谷县
三河县
通县
大厂自治县
玉田县
丰润县
香河县
唐山市
青县
蓟县
宝坻县
武清县
宁河县
汉沽区
北郊区
东郊区
市区
西郊区
塘沽区
南郊区
静海县
大港区
渤海湾
图例
省界
县区界
县区政府所在地
约 1:636000

# 大事年表

## 清

**乾隆四年**(1739)

汪沆著《津门杂事诗》刊行，对荡调在天津的流行及其兴衰有所记载。

**乾隆六十年**(1795)

天津人颜自德辑，天津、北京一带流行的俗曲集《霓裳续谱》问世。

**乾隆年间**(1736—1795)

岔曲传入天津。

**嘉庆元年**(1796)

杨无怪著《皇会论》问世，记载了天津的莲花落、什不闲等。

**嘉庆二十三年**(1818)

樊彬著《津门小令》刊行，对在天津流行的九连环、大鼓书、荡调、清音等均有记载。

**道光四年**(1824)

崔旭著《津门百咏》刊行。该书记载了盲艺人在茶馆中说书及小曲演出受戏曲冲击而趋冷落的状况。

**道光二十二年**(1842)

东来轩茶楼建成开业。

**咸丰十年**(1860)

周楚良著《津门竹枝词》问世。该书对莲花落、荡调、马头调、打夯歌、子弟书、相声，以及落子馆的演出、盲艺人串宅门唱子弟书、穷不怕在单街子撂地说相声均有所记载。

**同治九年**(1870)

据火烧望海楼教堂、仁慈堂和法国领事馆事件编词的竹板书《火烧河楼》流传街头巷尾。

**光绪十年**(1884)

记载有关天津茶肆中上演的弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声等曲种，以及表演时新小曲情景的《津门杂记》刊印。

**光绪十一年**(1885)

宝和轩茶楼开业。

**光绪二十年**(1894)

胡十、宋五、霍明亮、阎德山、陈清山、耿东来、刘增元等在宝和轩上演怯大鼓、评书、暗相声等。

本年,怯大鼓艺人霍明亮在天津收刘宝全为徒。

**光绪二十四年**(1898)

羊城旧客著《津门纪略》刊印,该书对天津落子馆所演曲种及演出情况有所记述。

**光绪二十六年**(1900)

霍连仲在天津率先为刘宝全演唱的大鼓书增添四胡伴奏。

**光绪二十七年**(1901)

北城根和西城根两块杂耍演出明地因天津城墙被拆除改修马路而消失。

本年,〔新鸳鸯调〕产生。首段曲目《新马路》被刻印,广为行销,坤书馆擅歌时调的唱手均演唱。

**光绪二十八年**(1902)

北海楼内东升茶社开业演出曲艺。

**光绪三十年**(1904)

黄二顺演唱的时调《学热客》灌制唱片。由克纶便公司出版,天津乌利文洋行经销。

**光绪三十一年**(1905)

中华落子馆建成。

**光绪三十四年**(1908)

十月,同合楼的鼓曲艺人在光绪、慈禧相继病逝的国孝期间演出时,用竹箩倒扣在鼓架上以代替鼓使用。

本年,直隶总督重申禁令,将包头莲花落艺人驱逐出境。为莲花落在天津最后一次被禁演。

本年,单弦艺人德寿山在天泉茶楼演出时加演梅花调,刘宝全、韩永禄、霍连仲分别以琵琶、三弦、四胡为其伴奏。

本年,刘宝全等在百代唱片公司灌制了大鼓书《八喜·八爱》等多张唱片。

**宣统元年**(1909)

七月二十九日,李德钖、张德泉、沈金桂等与中华、同庆落子馆的多名艺人,在东升茶社举行救助甘肃旱灾灾民的大规模赈灾义演。

本年,张小轩正式下海从艺。

本年,赵西园、全月如、张小轩、德清泉、广小川、忠子良、周子臣等在松风阁茶楼,上

演五音联弹大鼓和七音(抚)联弹大鼓。

**宣统二年**(1910)

高五姑拜弦师王宝寅为师正式学艺。

**宣统三年**(1911)

德寿山再次来天津,在大同茶园以单弦挑大梁。

# 中华民国

**民国元年**(1912)

6月7日,张小轩、刘宝全、宋二荣在下天仙茶园演出《大逛灯》,在京剧名家汪笑侬等之后攒底。

**民国二年**(1913)

6月,刘宝全暨宝全堂的艺人与各落子馆唱手在南市丹桂茶园义演,为艺曲改良社筹措经费。

本年,艺曲改良社成立。李仲吟任社长,副社长有评书艺人刘恩庆等。

**民国三年**(1914)

北京单弦艺人荣剑尘来天津,首演于山泉茶楼。

**民国四年**(1915)

6月19日,曲艺艺人在南市丹桂茶园昼夜义演两天,所得茶资皆作为救国基金。

6月下旬,艺曲改良社瞽目部于贵堂等人发起举办"瞽部救国储金大会",盲艺人踊跃捐款。

8月,天津社会教育办事处创办的《社会教育星期报》开始出刊。刊登有关曲艺艺人的消息和文人编写的反帝反封建、宣传科学民主的新唱词,如《劝自强》、《漆室女》、《前车鉴》、《劝剪发》、《重道德守法律》等。

9月9日,天津社会教育办事处创设的盲生词曲传习所开课。

本年,白云鹏演唱自编新曲目《维持国货》。

本年,乐亭大鼓女艺人王佩臣开始在天津、通州及河北省一带跑码头,演唱平谷调。

本年,相声艺人张寿臣初次来天津,在北开、三不管演出。

**民国五年**(1916)

1月,华乐落子馆、权乐落子馆的唱手为资助贫民教养院义演。

12月14日,白云鹏在公民会事务所发表言论,表示"愿将中法交涉真相编成曲词,到处演唱,以尽国民天职。"

12月,高五姑、赵宝翠、郑二姑等女艺人为支援抵制法国工部局强占老西开的爱国

运动，在权乐、华乐、同庆、中华等落子馆连续举行的义演义捐中率先捐洋并当场劝捐。

**民国六年**(1917)

1月，刘宝全应天津红十字会、书画慈善会之约，在上权仙茶园冬赈义演中演唱了京韵大鼓《闹江州》。

春，刘宝全、高五姑等参加在权乐落子馆举行的义演，以支持抵制法国工部局强占老西开的斗争。

12月，李德钖、周德山、韩永禄、白凤岩、德寿山等应三新公司新华电影园特邀，在电影放映前后加演曲艺，每天日夜两场。是天津电影院在放映电影之前后加演曲艺之始。

本年，梅花大鼓艺人金万昌在四海升平茶社演唱改革后的梅花调。

本年，相声艺人马德禄携眷从北京来天津演出并定居。

**民国七年**(1918)

2月6日，《益世报》刊登广告中第一次使用"京韵大鼓"称谓。演出者为黑大姑、白凤岩、韩永禄。

**民国九年**(1920)

春，为安葬在天津去世的外地曲艺艺人，津善堂联合会和义阡局特拨西营门外一块土地，作为艺曲改良社之义地。该社两次在西马路讲演所举行义演，为修整义地工程筹款。演出的曲艺节目有相声、大鼓等。

7月，陶园游艺场杂耍部增聘上海第一滩簧班徐涛涛等人演出。

本年，南市西华宾杂耍园开业。参加开业演出的曲艺节目有全月如的单弦、万人迷的相声、谢大玉的梨花大鼓等。

**民国十一年**(1922)

冬，山东丝弦拉戏艺人王殿玉来天津，首演于鼓楼北的中兴舞台。

**民国十二年**(1923)

7月14日，艺曲改良社第二瞽目部在杨家场公议挠钩会所召开成立大会。选举张宝珍为部长。天津社会教育办事处总董、艺曲改良社社长林墨青出席大会并讲话。

本年，王佩臣首次在天津北洋茶社演唱乐亭大鼓。

**民国十三年**(1924)

9月，王佩臣、高玉峰、谢瑞芝等参加由中华国货贸易公司在河东《国货日报》社举办的华北水灾筹赈会游艺大会演出。

本年，相声艺人李德钖在天津收高玉峰、谢瑞芝为带拉师弟。

**民国十四年**(1925)

6月20日，李德钖、马德禄等艺曲改良社全体社员，在西马路讲演所举行声援上海

"五卅"运动罢工工人义演。

6月,各杂耍园、落子馆纷纷演唱南开大学沪案后援会编写的唱词《上海惨杀记》。

本年,北京评书艺人陈士和来天津演出并定居。

本年,演剧募捐委员会成立,负责发动和组织曲艺、杂技艺人及落子馆唱手参加各种义演活动。

**民国十五年**(1926)

相声艺人李德钖赴奉天(沈阳)演出。

本年,单弦艺人荣剑尘第四次来天津出演于燕乐,从此在天津享名。

**民国十六年**(1927)

5月5日,天津广播无线电台建成,天津的曲艺艺人开始进入广播电台播音。

本年,泰康商场建成,三楼的歌舞楼开业。是天津档次最高的杂耍馆。

**民国十七年**(1928)

5月,顾云霞、陆荫卿、王怡钦、薛云荪、张子行、顾元熙等人演唱的宣卷《改良荡湖船》、《百花台》、《怒打孙化龙》、《破镜重圆》等在天津广播无线电台播放。

本年,河南坠子艺人乔利元、乔清秀夫妇初次来天津在明地演出。旋被邀入玉茗春等茶园演出。

**民国十八年**(1929)

相声艺人常连安、小蘑菇(常宝堃)父子来天津演出。

本年,上海申滩施家班来天津,出演于劝业场共和厅。主要艺人有施春娥、施竹亭等,演唱了《妻党同恶报》等曲目。

本年,歌舞楼规定每周六、日早场、日场的杂耍演出为优待学界专场,票价减半,选择适宜学生的曲艺节目上演。被认为是"尤其适宜学生的娱乐场"。

**民国十九年**(1930)

7月,花四宝、王佩臣、谢瑞芝等曲艺艺人参加春和屋顶游艺园开业演出。

夏,张园游艺场停业五年后再度开放,荣剑尘、林红玉、张金环、金万昌、王佩臣、赵小福、高玉峰、谢瑞芝等应约出演。该园增设苏滩部,由周美玉、周美云等演出。

本年,相声艺人常连安被张寿臣带拉为师弟。

本年,相声艺人小蘑菇拜张寿臣为师。

本年,南市林泉茶社开业,专演河南坠子,刘金铃、刘宝铃等在此演出。

**民国二十年**(1931)

9月,《天津志略》出版,记载了劝业场的共和厅、天祥商场的小广寒、泰康商场的歌舞楼、河北大胡同的聚英茶园、侯家后的义顺茶园等杂耍演出场所,并记载了杂耍演出的票价,最高为三、四角。

本年，梨花大鼓艺人鹿巧铃初次到天津演出。常演曲目《大报仇》、《小黑驴》等。

本年，东北大鼓艺人朱玺珍初次到天津演出。常演曲目有《芈建游宫》、《黛玉望月》、《忆真妃》等。

**民国二十一年**(1932)

春，《大中华报》举办群众票选“鼓界主席”活动。梅花大鼓女艺人花四宝当选为鼓界大王兼梅花大鼓主席，林红玉当选为女鼓王，王佩臣、赵小福、花四宝被合称“女鼓三杰”。

本年，山东琴书艺人邓九如、张心乐及其女徒商某来天津演出。常演《老少换妻》等曲目。

**民国二十二年**(1933)

河南坠子女艺人董桂芝来天津演出。常演《马鞍山》、《问路斩樵》、《芈建游宫》、《孙夫人怨兄》等曲目。

本年，河南坠子女艺人程玉兰来天津演出。常演曲目为《小黑驴》、《小寡妇上坟》等。并与董桂芝合作演出河南坠子《祝英台闹五更》、《马前泼水》等曲目。

本年，曲词改革倡导者、曲艺活动组织者林墨青逝世。

**民国二十三年**(1934)

仁昌、青年会等商业广播电台成立并播音，以曲艺说唱作为主要娱乐节目进行商业广告宣传。

本年，西河大鼓艺人翟青山与其弦师魏德祥以奉调和落腔调为基础编制新腔，用扬琴伴奏，并先后在仁昌、青年会等电台播唱《蓝桥会》、《卖油郎》等，得到认可。该演唱形式定名为单琴大鼓。

本年，歌舞楼更名为小梨园。

**民国二十四年**(1935)

1 月 30 日，中原游艺场三楼杂耍场开幕。

4 月 15 日，画家叶浅予慕名到小梨园观看刘宝全演出，当场为刘宝全绘速写一幅，发表于《益世报》。

春，东方电台正式开播。播出的娱乐节目含有曲艺。

夏，中华广播电台开播，播出的曲艺节目占较大比重。

夏，仁昌广播电台在燕乐为白云鹏设专线进行直播，是天津曲艺演出由电台实况转播之始。

9 月，邓九如、张心乐在青年会广播电台试播山东琴书。

本年，相声艺人马德禄在天津病逝。

本年，单弦艺人花连仲收女徒石慧儒。

本年，评书艺人蒋轸庭创办《三津报》，专门刊载评书，并自任该报社社长。

本年，吉坪三、荷花女父女在《广播日报》刊登专应喜寿堂会、表演相声及太平歌词的广告，是天津曲艺艺人为自己做演出广告之首例。

本年，刘宝全、白云鹏、荣剑尘、王佩臣等被推举为艺曲改良社鼓书股股员。

**民国二十五年**(1936)

1月，《天津游览志》出版，演出场所部分介绍了天津著名的书馆和杂耍馆。有北门西的宝和轩、河北关上的福来轩、金钟桥的金钟茶楼、单街子的东来轩等三十六家书馆，以及小梨园、小广寒、新世界、天会轩、燕乐升平、天晴、义顺、北洋茶社、丹桂茶园等杂耍馆。

3月，单弦女艺人石慧儒开始在中华电台播音，演唱《宁武关》、《青石山》、《五圣朝天》、《杜十娘》等曲目，引起听众关注、赞许。

8月1日，天津各广播电台奉当局命令停播河南坠子。

8月，小彩舞随其师韩永禄由济南来天津演出。

9月3日，小彩舞在中华电台首次播音，演唱京韵大鼓《击鼓骂曹》。

9月12日，小梨园易主后重新开业，实行取消三行(即茶水、水果和手巾把)、不收小费等改革。

9月，花四宝辍演，为争取婚姻自主提起诉讼，要求与养母脱离关系。

12月23日，小彩舞、陈士和、马宝山、花五宝、桑红林、王佩臣、石慧儒、刘文斌、常连安、小蘑菇、常澍田等曲艺名角参加仁昌、中华等电台在天津举办的游艺大会演出。

本年，单弦艺人石慧儒开始登台演出。

本年，河北省教育厅厅长李琴湘编写鼓词《烟鬼叹》等若干段，由京东大鼓艺人刘文斌在河北堤头第五通俗讲演所举办的娱乐讲演会上首演，并在电台播音、在书场演唱。

**民国二十六年**(1937)

秋，以曲艺演唱为主要娱乐节目的中华、东方、仁昌、青年会等民营商业广播电台先后停办。

12月25日，大观园杂耍场开业，演出曲艺、杂技等。任用王新槐(王十二)为约角人，邀聘刘宝全、荣剑尘、张寿臣、金万昌等名角为台柱。并实施多项革新，如奉送上等香茶不收茶资，香片、大方、龙井、红茶等品种任选，茶童兼送消毒毛巾，不收小费，可以电话定座、并可预购一月或半月的长期座位票，每场随票赠送节目单等。

本年，谢瑞芝来天津演出单弦，得到观众肯定。

**民国二十七年**(1938)

1月30日，大观园首创迎春夜演出曲艺杂耍，由晚八点至凌晨两点，艺人们都上演拿手节目并作反串演出。

夏，中国戏院屋顶花园开幕，设有杂耍部和评书部。杂耍部演出曲艺的主要艺人有张寿臣、常澍田、程玉兰、姜二顺等；评书部有陈士和的《聊斋》、吉坪三的《清烈传》和马连登的长篇西河大鼓。

9月16日，小梨园曲艺艺人演出代表曲目，历时三天。小彩舞首次上演双槌击打堂鼓的京韵大鼓《击鼓骂曹》。

本年，小彩舞演唱的京韵大鼓《博望坡》、《红梅阁》、《丑末寅初》等，由国乐公司灌制唱片、出版发行。

**民国二十八年**(1939)

4月，小彩舞赴北京，出演于哈尔飞瑞园茶社。

11月，北京相声艺人戴少甫应邀来天津，首演于燕乐，于俊波为其捧哏。

12月25日，刘宝全、林红玉、赵小福等参加在河北影院举行的赈灾义演。

**民国二十九年**(1940)

2月，单弦艺人谢瑞芝收石慧儒为徒。

3月5日，单弦名票李玉农(吟香馆主)病逝。

4月13日，天津广播电台开始定期于每周周六转播燕乐的曲艺演出实况。

4月26日，庆云戏院改为杂耍馆正式开业。小彩舞、张寿臣、金万昌、陈士和、章翠凤、雪艳花、常澍田、老倭瓜等著名曲艺艺人应约首演。

5月15日，天津市曲词研究班成立，常澍田、张寿臣担任指导。工作内容为改善曲词字句，编撰有教育意义的曲词，分发各娱乐场艺人演唱。

5月19日，息影近四年的梅花大鼓艺人花四宝重返舞台，出演于燕乐。

6月，相声艺人侯宝林、郭启儒来天津演出，以《八大改行》在燕乐一炮而红。

10月5日，京韵大鼓弦师韩永禄在天津病逝。

10月26日，刘宝全、小彩舞、花四宝、张寿臣、谢瑞芝、王殿玉、王佩臣、章翠凤、程玉兰、小蘑菇、赵小福、刘玉芳、小岚云、侯宝林等在天宝戏院举行早、晚两场义演为天津市河东私立泰德小学扩充校址筹划基金。

本年，评书艺人刘傑谦来天津出演于宝和轩，随后在天津定居。

**民国三十年**(1941)

1月13日，张寿臣、小蘑菇、侯宝林、马三立、谢瑞芝与票友大梁酒徒等众多相声名角在北洋戏院举行滑稽杂耍大会串。

1月，以程玉兰领衔的众多河南坠子艺人在北洋戏院演出坠子大会。

5月，刘宝全新排《怀德别女》、《双玉听琴》、《战代州》等曲目在小梨园上演。

6月4日，梅花大鼓艺人花四宝在天津病逝。

夏，小蘑菇、赵佩茹、荷花女等一行六人赴朝鲜灌制唱片。

11月，乔清秀由沈阳返回天津，各杂耍园争聘。

12月，息影约五年的时调艺人高五姑重返舞台，出演于燕乐。

本年，刘宝全演唱的京韵大鼓《宁武关》由新华公司制片厂摄制成电影在各影院放映。

本年，相声艺人侯一尘组织和平游艺社，专应堂会演出。约聘小蘑菇、三蘑菇、陈亚南、荷花女、花小宝等加入。

**民国三十一年**(1942)

2月1日，天津特殊电台成立，约请曲艺艺人播音。

2月8日，津京两地相声艺人及名票在北洋戏院演出相声大会。

2月15日，《游艺画刊》丛刊之一《歌舞升平》出版。刊登了曲艺艺人介绍、鼓曲唱词、曲艺常识、评论文章等。

3月，京韵大鼓女艺人阎秋霞由北京来天津，首演于燕乐。

4月25日，庆云杂耍馆举行大反串演出。小蘑菇、荷花女、马三立、陈亚南、谢瑞芝、戴少甫等演出双料反串戏《双摇会》、《双拾黄金》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《拾玉镯》等，历时两天。

5月，田边公司在新中央戏院举办杂耍相声大会，特约在天津的著名相声艺人演出，并以该公司出售的药品"哈利巴"空瓶兑换门票为号召。

7月20日，大观楼杂耍场开业，梅花大鼓女艺人花五宝担任大梁。

7月，党子威编著的《檀板鼓声》出版，内容为杂耍艺人介绍、曲艺常识、艺人的演唱曲目及评论等。

8月，小岚云接替因病辍演的刘宝全，担任小梨园大梁。

本月，张鹤琴接办新中央戏院，改名新中央杂耍场。白云鹏、孙书筠、张寿臣、周德山、谭凤元、魏喜奎、阎秋霞、赵小福、焦秀兰等应约首演。

10月16日，天津游艺协会组织白云鹏、小岚云、花五宝、金万昌、程玉兰、赵小福、小蘑菇、马三立、荷花女、侯宝林、戴少甫等众多杂耍艺人在国民戏院举行筹款义务演出，历时两天。

11月15日，天津游艺协会改选，到会一百余人，侯一尘当选为会长，并举行下设的鼓曲、相声等八个支会会长的受印式。

本年，小蘑菇收苏文茂为徒。

**民国三十二年**(1943)

1月，张寿臣、小蘑菇、戴少甫、周德山、马三立、小岚云、荷花女、程玉兰等众多曲艺艺人参加在北洋戏院举行的滑稽杂耍比赛大合作演出。

8月，天津游艺协会改组。评书艺人蒋轸庭当选为会长，委员十一人，有曲艺界的王

新槐、宋小轩、张寿臣、马连登、秦佩贤、王明福、张连仲等。

8月23日，群英戏院由郝祥金接办，改演杂要，正式开幕。曲艺艺人小黑姑娘、常澍田、金万昌、三蘑菇、魏喜奎等应约首演。

9月24日，天津广播电台开始于每周五实况转播小梨园的曲艺演出。

9月，天津游艺协会奉游艺协会总会之命，改称天津游艺分会。

本月，拆唱八角鼓兼双簧艺人、著名弦师韩永先在天津病逝。

10月30日，天津时调女艺人高五姑饥寒交迫倒毙南市街头。

本年，白云鹏新排并上演京韵大鼓《晴雯撕扇》、《晴雯补裘》、《扑蝶》、《凤谋》等曲目。

**民国三十三年**(1944)

1月15日，游艺宣传协会在燕乐召开成立大会。蒋轸庭当选为主席委员，佟浩如、戴少甫当选为常务委员，白云鹏代表鼓书组出席并当选为委员。

2月6日，河南坠子女艺人乔清秀在天津病逝。

3月14日，相声艺人戴少甫在天津病逝。

3月，小蘑菇在天津广播电台、高德明在北京广播电台，通过广播合说对口相声。是相声史上首创的异地对口相声。

4月，白云鹏递补戴少甫任游艺宣传协会常务委员，常澍田递补白云鹏任委员。

同月，天津、北京再次联合举办两地对口相声播音，由侯宝林(在天津)与张寿臣(在北京)合说。

7月30日，杂要艺人为金万昌逝世募集恤金在小梨园举行义演。

本年，谢瑞芝更名为谢芮芝。

**民国三十四年**(1945)

本年，天津广播电台第二台、第三台开始播音，曲艺为娱乐节目的主体。

**民国三十五年**(1946)

4月，以小蘑菇、陈亚南、佟浩如、赵佩茹、陈亚华等人为核心的兄弟剧团正式宣告成立。演出杂要并加演笑剧。

5月30日，天津和北京的曲艺艺人小黑姑娘、马增芳、尹寿山、王佩臣、白云鹏、石慧儒、李明珠、杨曼华、花小宝、花云宝、小彩舞、常连安、曾振庭、谢芮芝等联合在天津国民戏院举行杂要大会演出。

7月，梅花大鼓艺人刘连玉收女徒金静贞。

8月7日，白凤鸣、小彩舞、小蘑菇、侯宝林、石慧儒、王佩臣、花小宝等参加在群英戏院举行的救济同业、维持善后，杂要、歌曲、魔术联合义演，历时两天。

8月28日，小岚云、小黑姑娘、白云鹏、白凤鸣、石慧儒、侯宝林、小彩舞、小蘑菇、阎

秋霞等众多杂耍艺人参加由天津市戏曲电影公会主办、在群英戏院举行的大鼓、相声、杂耍比赛大会演出。

9月，相声艺人郭荣启、朱相臣由北京来天津在群英登台。

11月28日，张寿臣在天津收朱相臣为徒。

12月20日至28日，秦翠红、张寿臣、魏喜奎等应本市十所私立学校邀请参加在中国戏院举行的义演。

12月29日，白云鹏、曹宝禄、张寿臣、郭荣启、李想容、杨曼华、王桂英、宋惠玲、于俊波、朱相臣等参加在中国戏院举行的提倡国术游艺大会演出。

12月，一些报刊刊登文章谴责杂耍界经励科，指责其垄断把持戏园和电台，从中盘剥艺人、挑拨是非的卑劣手段和行为。

本年，马连登、马增芳父女在东兴市场开办书场。

本年，中国、中行、世界新闻等广播电台先后建立，争约曲艺名家播音。

本年，评书艺人刘傑谦来天津，首演于东来轩，从此定居天津。

**民国三十六年**(1947)

3月15日，天津社会局成立曲艺改进会，指定白云鹏、曹宝禄负责。

4月2日，梅花大鼓艺人刘连玉在天津收王静芬、王静芳姐妹为徒。

本年，友声、天津广播电台第四台、青联、天声、青年、宇宙等广播电台先后设立，众多曲艺艺人应约到各电台播音。

本年，荣剑尘在天津收李迢鹏为徒。

本年，马增芳、郭荣启、刘连玉、马书麟等应约到宇宙广播电台播音演唱。

**民国三十七年**(1948)

2月15日，白云鹏、小蘑菇、花小宝、谢芮芝、石慧儒等参加天津戏曲界庆祝第七届戏剧节演出。

3月，小彩舞离津赴上海演出。

4月4日，天津戏曲协会举行成立大会，侯一尘、陈士和当选为理事。

5月20日，郭荣启、马三立、小蘑菇、石慧儒等参加在中国戏院举行的庆祝天津市戏曲协会成立大会演出。

**民国三十八年**(1949)

1月15日，中国人民解放军天津市军事管制委员会文教部文艺处旧剧科开始着手戏曲、曲艺的管理工作。

1月下旬，各书场、茶社陆续恢复曲艺演出。

1月下旬，单琴大鼓演员翟青山率先在天津新华广播电台播唱反映现实生活的新曲目。

2月，小蘑菇、白云鹏、花云宝、武艳芳、张伯扬、马增蕙等四十多名曲艺艺人应邀到天津新华广播电台播音演出，欢度春节。

2月，庆祝天津解放的相声、大鼓、杂技、魔术、歌曲联合游艺大会在圣安娜剧厅举行。

4月21日，小蘑菇在天津市军管会文教部文艺处召开的梨园界座谈会上，被推举为筹备改革旧剧委员会成员之一。

4月，文艺处旧剧科在中原公司六楼召集全市戏曲、曲艺演员开会。由文艺处处长陈荒煤讲解政府对戏曲、曲艺的政策。

春，何迟、赵魁英被任命为军事管制委员会文艺处旧剧科正、副科长。

5月，翟青山的单琴大鼓《王贵与李香香》、刘文斌的京东大鼓《刘巧儿团圆》、马宝山的东北大鼓《新儿女英雄传》等新曲目在天津人民广播电台播出。

本月，西河鼓曲改革研究社成立。西河大鼓演员在文艺处旧剧科赵魁英的组织下，于东兴市场大玉乐书场召开大会。

6月9日，文艺处旧剧科举行茶话会，邀请编唱新词的西河大鼓演员李长江、张桐春、赵田亮，乐亭大鼓演员崔庆吉、崔湘亭，东北大鼓演员马宝山等到会座谈。文艺处副处长周巍峙及何迟、赵魁英在会上发言。

6月11日，曲艺、戏剧界女演员应天津市军事管制委员会文教部文艺处邀请，针对妇女地位的提高及如何改造自己进行座谈。

6月15日，文艺处旧剧科组织开办的首期戏曲、曲艺工作者学习班正式开课。由文艺处安排干部为学员们讲授政治时事、导演、演技等课程。

7月2日至17日，何迟参加了在北京召开的中华全国文学艺术工作者第一次代表大会。

7月，何迟出席在北京中山公园来今雨轩召开的中华全国曲艺改进会筹备委员会成立大会，并当选为常务委员会候补委员。

9月，天津曲艺演员参加中国大戏院、小梨园、大观园等处举行的救灾义演。

# 中华人民共和国

**1949年**

10月7日，富少舫、花云宝、阎秋霞、武艳芳、马三立等曲艺演员在大观园联合演出《新百家姓》、《劳动英雄》、《新中国诞生》、《三勇士推破船》、《劝夫立志》、《新西江月》等新曲目。

10月21日，文艺处旧剧科副科长赵魁英出席北京市戏曲界讲习班的毕业典礼，向

大会致贺词并报告天津曲艺界情况。

11月10日，天津市戏剧曲艺工作者协会成立大会在中国大戏院召开。选举阿英为协会主任，何迟、王雪波、华粹深、白云鹏、陈士和、李铁英为副主任，田野任秘书长。

**1950年**

1月10日，天津曲艺公会成立大会在群英戏院举行。

1月28日，天津曲艺演员和戏剧演员将本日演出所得全部购买公债。

1月29日，曲艺工会连续三天派出劝购公债宣传车，组织部分曲艺演员到市区繁华地段进行宣传演出。

2月，天津市军事管制委员会文教部文艺处旧剧科派人到上海接回小彩舞。

2月中旬，天津戏剧曲艺工作者协会在南市玉壶春茶社成立大众曲艺社，各曲种著名演员轮流在此演唱，并鼓励上演推广新曲目。

本年初，天津市文化艺术工作者工会建立。

本年初，天津市文联曲艺创作组成立。负责人王焚，主要成员有陈寿荪、张剑平、张国贤等。

3月10日，白云鹏、陈士和、小蘑菇、富少舫、蒋轸庭、马宝山、王佩臣、王毓宝等参加新剧艺竞赛评选演出。上演了《解放后的新天津》、《中国光荣》、《打倒封建》、《改邪归正》、《劝夫参军》、《姐俩捡棉花》等反映现实题材的三十多个新曲目，历时两天。

4月1日，青年剧团成立。富少舫、马增蕙等参加。

4月12日，戏剧曲艺工作者协会在中国大戏院举行春节新剧艺竞赛评选授奖大会。马书麟、王佩臣、富少舫、王元堂、王宝霞、艳桂荣、阎凤华获鼓曲甲等奖；小蘑菇、赵佩茹获相声甲等奖；孙雅君等七人获鼓曲乙等奖，佟浩如等六人获相声乙等奖。

5月1日，天津市文化事业管理局正式成立，下设戏剧(含曲艺)、音乐等五个科室。

5月8日，白云鹏、小彩舞、林红玉、荣剑尘、石慧儒、武艳芳、郭荣启、马三立等参加由曲艺、京剧、评剧三个公会联合在中国大戏院举办的筹募基金义演。

5月18日，侯宝林率北京曲艺演员郭启儒、高凤山、罗荣寿等三十余人来天津，出演于大观园。特约小蘑菇为舞台监督。

6月1日，山东快书演员高元钧来天津，出演于小梨园。

6月18日，小蘑菇、侯宝林等津京两地的相声演员，在南市群英戏院举行联欢大会。两地演员互赠锦旗。

6月25日，由天津曲艺公会发起的救济失业工人义演在中国大戏院举行。小彩舞、林红玉、石慧儒、花五宝、武艳芳、高元钧、小蘑菇、侯宝林、郭荣启与沈阳艺协启明魔术团、中华马戏团的演员们联合同台演出。

7月30日，天津市文艺工会第四工作委员会(即曲艺工会)，在南市群英戏院举行

会员宣誓大会。会员和来宾六百余人出席。

7月，高元钧在天津拜常连安为师。

8月，新曲艺实验流动小组分别赴天津各郊县及石家庄演出。

9月14日至17日，石慧儒、卢成科、王佩臣、高元钧等曲艺界代表二十余人出席第一届天津市文学艺术工作者代表大会。小蘑菇、富少舫、小彩舞、陈士和当选为执行委员，赵魁英当选为候补执行委员。大会选举产生了天津市文学艺术工作者联合会。

9月，白云鹏当选为天津市文学艺术工作者联合会副主席，何迟、小彩舞、小蘑菇等当选为常务委员，何迟当选为秘书长兼秘书室主任。

9月，红风曲艺社成立。白云鹏任社长，文艺处派干部张鲁协助工作。

10月22日，天津戏剧曲艺工作者协会成立天津戏剧编导研究委员会，下设有曲艺组。

10月，天津曲艺界积极投入抗美援朝运动。创作演出文艺节目，举行座谈会，开展各种抗美援朝宣传活动。

11月6日，马三立、王佩臣、白云鹏、石慧儒、花五宝、周文如、武艳芳、侯宝林、荣剑尘、郭荣启、高元钧、小蘑菇、阎秋霞、富少舫等应邀参加由皖北、苏北、河北、河南灾民寒衣劝募总会天津市分会主办、在中国大戏院举行的赈灾募款义演。

11月9日，天津、北京两地演员马三立、侯宝林、郭荣启、小蘑菇、高元钧等二十余人在中国大戏院举行救灾义演。除相声外还演出了反串京剧《法门寺》。

11月，曲艺演员组成街头宣传队，到市中心区、大王庄、北站、旱桥、地道外、西头、谦德庄等处进行抗美援朝宣传演出。

冬，马三立、王佩臣、石慧儒、花五宝、苏文茂、陈士和、周文如、林红玉、姜二顺、小彩舞、郭荣启、小蘑菇、富少舫等，在抗美援朝保家卫国电影宣传月特别早场中加演曲艺。票价收入全部用于慰问朝鲜人民军部队。

本年，天津市著名戏曲、曲艺演员捐款购置剧场，其中燕乐戏院用来专演曲艺。

本年，评书老艺人刘傑谦开始对其代表书目《包公案》进行整理改编，以《新三侠五义》之名连载于《新生晚报》。

本年，天津人民广播电台业余曲艺创作组成立。

**1951年**

1月20日，天津市戏剧曲艺工作者协会编导研究委员会在《新生晚报》开辟《新戏曲》双周刊，报道曲艺讯息。

2月1日，白云鹏、小蘑菇作为曲艺界代表，出席天津市第三届各界人民代表大会。

2月26日，白云鹏、小彩舞、小蘑菇、高元钧、石慧儒、郭荣启、马三立、阎秋霞、周文如、武艳芳、王毓宝等，参加在中国大戏院举行的由民主同盟、民主建国会、国民党革命

委员会、天津市救济分会和天津慈善团体联合主办的救济朝鲜难民募鞋义演，历时两天。

2月，天津市文化事业管理局和天津市戏剧曲艺工作者协会联合举办新年春节新曲艺竞赛演出。

3月，常宝堃（小蘑菇）、程树棠、赵佩茹、富少舫等参加第一届中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队，赴朝鲜前线慰问演出。

4月5日，相声演员高桂清由济南来天津，向天津相声演员杨少奎、尹寿山等学习新相声段子。

4月23日，常宝堃、程树棠在朝鲜前线慰问演出期间遭敌机轰炸不幸牺牲，赵佩茹负伤。

5月上旬，红风曲艺社为庆祝"红五月"订立爱国公约，将燕乐早场演出所得票资支援前线。

5月14日，参加赴朝慰问团的相声演员赵佩茹等由朝鲜归来，受到天津人民热烈欢迎。

5月15日，天津各界举行常宝堃、程树棠二烈士的公祭活动，历时三天。约一万五千余人参加了送殡行列。天津市市长黄敬、副市长周叔弢、许建国，中国人民赴朝慰问团团长廖承志、副团长陈沂、田汉等参加了悼念活动。《人民日报》刊发了陆定一、茅盾、胡乔木、周扬、老舍等的文章。《天津日报》刊发了黄敬、周叔弢、黄火青等的文章，并发表了悼念常、程二烈士专题社论。北京电影厂派摄影队来天津拍摄了新闻片。

8月，《新生晚报》先后刊登两封观众来信，批评声远茶社演出的相声低级庸俗，希望认真严肃改进工作。

夏，天津市文化事业管理局派严金萱、张鲁协助红风曲艺社，在其基础上组建民办公助性质的天津市曲艺工作团。

12月，《新生晚报》先后刊登了观众对小乐乐茶社曲艺演出中的不严肃作风的批评以及该茶社演员检讨的复信。

12月15日，经文化局批准天津市曲艺工作团正式成立。常连安任团长，赵佩茹任副团长，文化局派严金萱、张鲁指导该团工作。

12月15日，天津市曲艺工作团在燕乐戏院举行正式成立后的首场演出。上演了《天安门颂》、《炸冰坝》、《七个小英雄》、《独胆英雄吕松山》、《张淑云》等新曲目，舞台上取消了"铺纲"、"饮场"等旧俗，撤去彩桌，并采取拉合大幕后检场、开幕时关闭场内灯光等新措施。

本年，群声曲艺团正式成立。团长孙书筠，主要演员有张寿臣、郭荣启、桑红林、雪艳花、王毓宝、花五宝等。

本年，天津市曲艺工作团山东快书演员高元钧调到总政治部文工团。

**1952 年**

1 月 14 日，常连安带领天津市曲艺工作团部分演员赴北京演出并交流经验。

春，白云鹏被调离天津，到中国戏曲研究院任教。

4 月，东兴市场及其附近的二十多家书场茶社召开控诉会，斗争把持艺人的封建分子。各书场茶社改善经营，劳资双方订立新的合同制度。

7 月 27 日，新曲艺观摩大会在中国大戏院举行。参加演出的为本市工人和常在明地演出的专业的曲艺演员，上演的新曲目均为他们自编自创。

本年，天津市政府文化主管部门对书场、茶社进行整顿。

本年，小彩舞演唱的第一个反映现实生活的京韵大鼓新曲目《独胆英雄吕松山》(丁元创作)由北京人民广播器材厂录制唱片发行。

本年，天津人民广播电台业余广播曲艺组成立。

本年，天津市工人业余艺术团曲艺团成立。

**1953 年**

3 月，天津广播曲艺团成立。

4 月，天津市曲艺工作团王殿玉表演的大雷拉戏和卢成科表演的巧变丝弦应邀参加第一届全国民间音乐舞蹈会演，被评为优秀节目。

4 月，小彩舞、石慧儒、常宝华、苏文茂等参加赴朝慰问文艺工作团赴朝鲜前线慰问演出。

5 月，曹宝禄率领北京市曲艺二团来天津演出。主要演员有姚俊英、魏喜奎、关学曾等，曲艺外还演出了曲艺剧。

6 月，天津市曲艺工作团由民办公助正式改为国营团体，赵魁英任团长，丁元任副团长。

7 月，天津市曲艺工作团赴东北各地巡回演出。主要演员有小彩舞、石慧儒、王佩臣、花五宝、谢芮芝等。演出的曲目都经过加工整理、重新排练，演出质量高，宣传品印有海报、节目单及内容简介与曲种演员介绍，受到观众热烈欢迎，被誉为当地艺坛一大盛事。

9 月，小彩舞、陈士和、何迟被推选为天津曲艺界代表，赴北京出席中国文学艺术工作者第二次代表大会。

10 月 3 日至 5 日，天津市曲艺工作团在小剧场举行赴朝归来汇报演出，小彩舞、石慧儒、张寿臣、王佩臣等参加。

10 月 30 日，何迟出席中国曲艺研究会成立大会，并当选为理事。

10 月，中央广播说唱音乐团来津与天津广播曲艺团联袂演出。参加演出的主要演

员有马三立、马增芬、王毓宝、白凤岩、孙书筠、李润杰、荣剑尘、桑红林、郭荣启、雪艳花、程玉兰等。

10月，由张寿臣、常连安、常宝霆、石连城、马增蕙等曲艺演员组成的天津市慰问演出团，赴河北省南部，到铁路沿线的各市、县慰问归国的志愿军。赵魁英、丁元担任正、副团长。

本年，侯宝林率领北京市曲艺三团两次来天津公演。主要演员有高德明、高凤山、王长友、孙宝才等。

本年，天津广播曲艺团组织人员对〔靠山调〕进行革新。成功创演了新时调《摔西瓜》，增加了乐器、改变出场方式，定名为“天津时调”。

本年，天津广播曲艺团演员李润杰开始对数来宝的改革。

本年，西河鼓曲改革研究社解体。

本年，评书演员马轸华、于枢海、蒋轸庭组成评书研究小组，带头提前停演禁演书目，并修改传统书目，学习上演新书目。

本年，评书、西河大鼓演员李庆良、张溪永、张枢润、刘立福、范相华等组成西河评书业务改革学习组。

本年，河东区评书、西河大鼓、京东大鼓、西城板等曲种的演员组成书曲研究组。

本年，城厢区工人业余文化团曲艺团成立。演员有董湘昆、刘克成、陆宝贵、刘廷英、徐宗义、李景朝、戴金城等。

本年，群声曲艺团演员小黑姑娘和周文如分别向中央广播说唱音乐团弦师白凤岩学习京韵大鼓《桃花庄》和经过改革的新梅花调《永别紫鹃》。

**1954年**

4月8日，一区人民政府在小剧场召开区属各书场茶社演职员大会，对一贯演出作风恶劣、漠视政府法令的小乐乐茶社给予停业五天的处分。

5月初，天津市曲艺工作团演员花五宝在新声戏院尝试上演经白凤岩改革的新梅花调《永别紫鹃》。伴奏乐器除原有的三弦、四胡、琵琶外，增加了二胡、南弦和低胡。

6月，天津市第七区书曲研究小组正式成立。成员以六合市场一带的书曲艺人为主。

9月7日，天津市文化事业管理局召集全市评书、鼓书演员在文艺工会俱乐部举行座谈会，交流艺术经验。

12月，天津广播曲艺团编辑的《广播曲艺选》第一集由天津通俗出版社出版发行。

本年，评书演员于枢海、马轸华等在鸟市万恒茶社上演根据同名小说改编的新评书《吕梁英雄传》。

本年，元合茶社因演出时调常有不健康的表演，受到天津市文化事业管理局、河西区委宣传部与区政府文化科给予的停业整顿处分。

本年，天津市曲艺工作团编印了曲艺唱词资料油印本，共有京韵大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、河南坠子、太平歌词、快书、单弦、岔曲以及《西厢记》、《杜十娘》、《露泪缘》等十个专辑。

本年，马三立正式公演何迟创作的新相声《买猴儿》。

本年，演员杨田荣将小说《铁道游击队》改编为西河大鼓上演。

本年，天津市文化局剧本创作室与天津文史馆合作，对陈士和的评书《聊斋》进行录音、记录、整理。陈士和被天津文史馆聘为馆员。

本年，天津工人文化宫开办快板书学习班，李润杰应邀担任教师。

本年，群声曲艺团解散。

本年，红桥区文化馆曲艺团成立。

**1955 年**

1 月 16 日，评书演员陈士和在天津病逝。

5 月，上海市人民评弹工作团来天津，在小剧场公演。演员有刘天韵、张鉴庭、薛筱卿、唐耿良、吴子安、陈希安、蒋月泉等。

本年，天津市文化局剧本创作室开始对张寿臣的单口相声进行记录、整理。

本年，天津市和平区曲艺队建立。队长张伯扬、韩德荣。主要演员有小黑姑娘、阎秋霞、侯月秋、周文如等。

本年，天津市和平区相声队建立。队长班德贵、于佑福。主要演员有阎笑儒、尹寿山、刘文亨、刘文真、耿宝林、高英培、范振钰等。

本年，天津市和平区书曲队建立。队长张连仲、郝艳霞。主要演员有陈凤芸、田荫亭、马宝山等。

**1956 年**

1 月，天津市文化局宣布十个曲艺杂技魔术演出队改为公私合营。

1 月，何迟创作的相声《买猴儿》在中国曲艺研究会主办的优秀曲艺作品评奖活动中获奖。

2 月，天津市曲艺工作团部分演员小彩舞、常宝霆、石慧儒、陈亚南、小映霞等，由团长赵魁英率领，赴朝鲜慰问演出，并与志愿军官兵共度春节。

4 月 6 日，天津市业余曲艺演员参加全国总工会在北京举行的全国职工业余曲艺观摩演出会。演出了宋文贵自编自演的山东快书《飞车王》、杨玉铨和孙家昆合说的相声《死里逃生》、颜廷珍演唱的单弦《三户贫农》、刘廷英演唱的联珠快书《钢铁战士张渭良》、第一中心医院护士安桂英等演唱的山东琴书《梁祝下山》、董湘昆演唱的京东大鼓

《治安模范孙桂珍》及陆宝贵与董湘昆合说的相声《夜行记》。

5月，全国职工业余曲艺观摩演出会获奖节目到天津演出。

春，部分相声演员组织座谈会，邀请张寿臣谈相声表演经验。

6月17日，相声《买猴儿》座谈会在中国作家协会天津分会会议室举行。四十余人出席。

7月，天津市群众艺术馆组织人力，开始对莲花落、西城板、荡调、马头调、淮调等曲种及其曲目进行挖掘整理。

9月6日，天津市文艺工会举行挖掘传统书目座谈会，张寿臣、顾存德、蒋轸庭、姜存瑞、张阔峰、刘傑谦、张鹤品、张健声等评书老艺人参加。

9月23日，老艺人曲艺演出观摩会在天津人民广播电台礼堂举行。上演的曲种有莲花落、徐州琴书、京东大鼓、快书、对口河南坠子、相声、京韵大鼓、天津时调等。林红玉、张寿臣、朱相臣、赵小福等参加了演出。

9月，天津纺织工会宣传部开办为期三个月的业余山东快书训练班，学员有二十二人，业余山东快书演员宋文贵任教师。

10月，老琴师蔡化千等人挖掘整理行将失传的荡调，并在任鸿志、徐大白协助下整理出〔荡湖船〕、〔荡湖船数唱板〕、〔荡调中板〕、〔闹五更〕、〔小龙船〕、〔十二月〕、〔打莲香〕、〔四块玉〕、〔渔家乐〕、〔变羊记〕、〔凤阳花鼓〕、〔怕婆顶灯〕等十几种曲调，有十二名青年演员随蔡化千学习。

11月9日，蔡化千、屈振庭、刘云霞、李玉花等二十多位老艺人，因积极发掘传统曲艺节目，在河西区举办的传统曲艺节目内部演出观摩会上分别获得河西区人民委员会颁发的奖状、奖金和奖品。

12月，天津市曲艺工作团与天津广播曲艺团合并，定名天津人民广播电台天津曲艺团，归属天津人民广播电台领导。

本年，各书场茶社改为国营，取消原有的零打钱而改为计时收费的经营方式，并在各区书场茶社集中地带设管理组，一些大型曲艺演出场所也纷纷采用计时收费的经营方式。

本年，河西区书曲队成立。李庆良任队长，主要成员有张枢润、刘立福等。

本年，河西区曲艺队成立。主要演员有朱文良、李玉花、朱凤霞、屈振庭等。

本年，河东区艺术团成立，设有曲艺队。队长为姜存瑞。

本年，南开区书曲队成立。队长郝秀琴，主要演员有顾存德、张健声等。

本年，何迟将张寿臣的单口相声整理结集为《笑话选集》，连同《小神仙》、《吃西瓜》等单行本，由天津人民出版社出版。

本年，河西区政府文化科将本区的书曲队与曲艺队合并为河西区曲艺团。

**1957 年**

4 月，老艺人朱文良和李玉花以彩唱形式演出的拉哈调《要女婿》，作为天津代表团节目之一，参加文化部在北京举办的全国民间音乐舞蹈会演，获得好评。

5 月 5 日，部分曲艺演员参加中国剧协天津分会组织的座谈会，讨论天津市曲艺界在贯彻执行“百花齐放，百家争鸣”方针中存在的问题。分会副主席何迟主持会议。

6 月，天津市第一届曲艺杂技会演举行。

7 月，天津市第一届曲艺杂技会演评奖工作结束。马三立、陈亚南、于枢海、陈兰英、张奎元、小彩舞、林红玉、小岚云、石慧儒、王毓宝、程玉兰、刘文有、韩德荣、韩德泉、祁凤鸣等获优秀演员奖。

11 月 4 日，单弦演员谢芮芝在天津病逝。

本年，弦师韩德荣与演员、伴奏人员一起研究挖掘濒临失传的马头调曲种，创编了马头调新曲目《白猿偷桃》，上演后获得好评。

本年，何迟创作的相声《统一病》受到批判。

本年，评书演员于枢海在鸟市书场上演根据同名小说改编的评书《新儿女英雄传》。

本年，城厢区艺术团成立。黄文质任团长，主要演员有林红玉、王凤山、花云宝、吴凤鸾、姜二顺、李迫鹏、廉月儒、张玉昆、苑宝珍、刘奎珍、蒋轸庭、于枢海、刘傑谦、艳桂荣等。

本年，静海县书曲队成立。演员多为民间老艺人，主要有张青莲、杨少敬、赵林红、李宝环、吴振明、周连洁等。

**1958 年**

春，业余曲艺演员演出的相声《新三字经》、单弦《风雨之夜》、快板书《血的友谊》、山东快书《双下放》等，参加天津市第八届职工业余艺术会演，获优秀奖。

5 月，天津市群众业余艺术学校开课。曲艺门类设有相声、单弦、西河大鼓、京东大鼓、三弦等六个班。聘请专业曲艺演员郭荣启、张剑平、王艳秋等授课。

7 月 15 日，天津市群众艺术馆主办的曲艺刊物《海河说唱》问世，为双月刊。创刊号于本日发行。

8 月 1 日，小彩舞、王毓宝、李润杰、石慧儒、马三立、周文如等赴北京参加由文化部主办的第一届全国曲艺会演，小彩舞演唱的京韵大鼓《英雄母亲》、王毓宝演唱的天津时调《翻江倒海》、李润杰表演的快板书《梁树楷》等获奖。曲艺会演全体代表受到党和国家领导人周恩来、董必武、陆定一等的接见。

8 月 14 日，王焚、刘文有、刘傑谦、张寿臣、李润杰、林红玉、小彩舞、韩德荣等，出席在北京召开的中国曲艺工作者第一次代表大会。小彩舞、张寿臣当选为中国曲艺工作者协会第一届理事会理事，小彩舞并当选为常务理事。

8 月 29 日，全国曲艺会演巡回演出团到达天津，巡回团演员高元钧、郭文秋、小彩舞等在车站广场演出。

8 月 30 日，全国曲艺会演巡回演出团开始在新中央戏院公演。

9 月，天津人民广播电台天津曲艺团少年训练队成立。

10 月，在全国曲艺会演中获奖的小彩舞、王毓宝等随首都慰问团赴福建前线作慰问演出。

本年，张寿臣、小彩舞、李润杰、安凤生作为天津曲艺界代表，参加在北京召开的第三届全国文学艺术工作者代表大会。

本年，何迟被错划为“右派”，受到处分。

本年，马三立被错划为右派，下放到东郊劳动。

本年，天津业余曲艺作者、天津工业用呢厂员工王家骏等，以天津时调的〔大数子〕为基础，进行改革，创演了一个新的曲艺形式。创作、演出了第一个曲目《夜战海河》。得到认可后，定名为天津快板。

本年，评书演员赵田亮上演根据同名小说改编的新评书《林海雪原》。

本年，评书演员深入生活创作新书目。于枢海创编了《天穆村的战斗》、邵增涛创编了《红色跤场》、顾存德创编了《梨园头》等中篇节目。

本年，李润杰参加中国曲艺工作者协会组织的说唱小组，赴福建前线慰问演出。演出期间深入生活，创作出《赞三军》、《金门宴》等快板书作品。

本年，天津曲艺团弦师刘文有收本团少年训练队的张子修等四名学员为徒。

本年，红桥区曲艺团成立。团长黄文质，副团长刘傑谦，艺术指导林红玉。主要演员有张玉昆、花云宝、姜二顺、廉月儒、刘奎珍、李迫鹏等。

本年，红桥区曲艺团少年训练队成立。

本年，天津市和平区曲艺杂技团成立。团长孟继善。主要演员有小黑姑娘、阎秋霞、侯月秋、张伯扬、周文如、刘文亨、高英培、郝艳霞等。

本年，天津市和平区曲艺杂技团少年训练队成立。

本年，河西文化馆业余曲艺团成立。

本年，和平区工人俱乐部职工业余曲艺团成立。

本年，鸟市曲艺厅建成。

**1959 年**

1 月 26 日至 2 月 2 日，全市十二个曲艺杂技团、队参加由天津市文化局举办的天津曲艺杂技观摩演出会，共演出了七场五十余个节目。曲艺节目有鼓曲联唱《夺钢之战》、京韵大鼓《过雪山》、快板书《罢喜宴》等。

3 月，《海河说唱》编辑部组织“大家谈相声”专题讨论会。专业相声演员、作者、相声

爱好者以及报刊与广播电台记者五十余人参加。

4 月，天津人民广播电台天津曲艺团改组。部分人员留在电台进入经恢复的天津广播曲艺团；另一部分人员进入归属天津市文化局的天津市曲艺团。

本月，第一工人文化宫举办职工相声大会，共演出了二十余场。三十余名业余相声、快板书演员应邀参加。

7 月 26 日，相声老艺人常连安与本市业余相声演员和漫画作者，在第一工人文化宫就“相声和漫画怎样引人发笑”的问题进行座谈。

10 月，业余曲艺演员董湘昆的京东大鼓、姜桂敏的河南坠子、陈桂林的天津时调等节目，被选拔为天津职工艺术团的优秀节目，赴北京为全国群英会演出。

11 月，众多曲艺演员参加在新中央戏院举行的河北省 1959 年曲艺汇报演出。其中李润杰的快板书《金门宴》、高英培和范振钰的相声《前沿日记》、新韵霞的乐亭大鼓《赶慢车》、周文如的梅花大鼓《罗昌秀》、王毓宝的天津时调《看焰火》、小彩舞的京韵大鼓《正气歌》、张伯扬的联珠快书《挑滑车》、石慧儒的单弦《修英轮》、常宝霆和白全福的相声《不同风格》、阎秋霞的京韵大鼓《愚公移山》、花五宝的梅花大鼓《琴挑》、小岚云的京韵大鼓《单刀会》及学员赵桐光的京韵大鼓《赵云截江》等节目，被选拔为优秀节目参加省会展览演出。

本年，天津河西区艺术学校设立曲艺学员培训班。

本年，天津市职工业余相声队成立，主要演员有杨少华、杨志光、杨志刚、马志存等。

**1960 年**

1 月，小彩舞的京韵大鼓《正气歌》、石慧儒的单弦《杜十娘》、王毓宝的天津时调《看焰火》、李润杰的快板书《金门宴》、周文如的梅花大鼓《罗昌秀》、新韵霞的乐亭大鼓《赶慢车》等节目被选入河北省曲艺代表团，赴北京参加全国曲艺优秀节目汇报演出。

2 月，业余曲艺工作者创作的单弦《烈火金刚穆成锐》、天津快板《夜战海河》、对口快板《群众运动万岁》和《冬眠曲》、乐亭大鼓《乘务员标兵王玉珍》、河南坠子《革新能手张玉山》、天津时调《仇玉栋怒打日本鬼》等曲目，参加天津市第十届职工业余文艺会演曲艺专场演出。

本月，天津市群众艺术馆编辑的《天津十年曲艺选》由百花文艺出版社出版。该书汇集了 1949 年至 1959 年天津专业和业余曲艺工作者创作和改编的部分优秀曲艺作品。

3 月 13 日，河北、天津人民广播电台文艺部和天津群众艺术馆《海河说唱》编辑部联合主办的新相声试演会在新中央戏院举行 。常宝霆、白全福、赵佩茹、李寿增、于宝林、冯宝华、高英培、范振钰、杨志刚、杨志光、张文辉、刘中升、杨万清、王恩国等参加了演出。上演的曲目有《北京赋》、《三条石》、《水库新歌》、《双丰收》、《美蒋劳军记》等。

4 月 3 日，天津市业余艺术学院建立，设有曲艺戏剧系。

5月6日，天津市文化局举办相声传统节目观摩演出会。常宝霆、郭荣启、白全福的《大审》，张寿臣的《怯跟班》，郭荣启、朱相臣的《闹公堂》，杨少奎的《秦琼观阵》等节目参加了演出。

5月，王家骏自创自演的天津快板《革新家肖德训》，参加中华全国总工会在北京举办的全国职工文艺会演，获优秀奖。

8月，天津市文化局举办天津市曲艺内部观摩演出会。七个专业曲艺团、队，七十余名专业曲艺演员参加。

10月1日，各专业曲艺团体新曲艺联合演出在大观园和新中央戏院举行。演员小彩舞、小岚云、侯月秋、石慧儒、花五宝、周文如、李润杰、王凤山、常宝霆、白全福等参加，演出了《卧薪尝胆》、《回民之母》、《光复道上红旗飘》等新曲目。

10月25日，由天津市曲艺团、天津广播曲艺团、天津市和平区曲艺杂技团与河北省曲艺学校、河北省歌舞剧院的部分演员，组成了临时演出团体"天津市曲艺团"，随河北省人民福建前线慰问团赴福建前线慰问演出。

11月19日，市、区各曲艺专业团体的少年训练队的学员五十余人，参加天津市文化局举办的第一届天津市曲艺青少年学员学习汇报演出。历时两天。

**1961年**

1月10日，天津市曲艺团参加中国曲艺工作者协会在北京举办的京韵大鼓艺术流派演唱会暨座谈会。

1月，党和国家领导人陈云来天津期间，观看了天津曲艺演出，对积极发展新曲艺与努力继承优秀传统曲艺的关系，曲艺在人民群众中的深厚影响，以及党和政府重视曲艺工作、加强对曲艺工作的领导等问题提出了重要意见。

3月3日，天津市文化局主办的天津市著名曲艺演员优秀节目联合演出在新中央戏院举行。历时六天，共上演了六个专场，四十四个节目。其中反映现实生活的曲目占百分之五十以上，如小彩舞演出的京韵大鼓《珠峰红旗》，苏文茂、朱相臣演出的相声《光复道上红旗飘》等。

3月13日，天津曲艺界举行座谈，探讨京韵大鼓的风格流派问题。

3月14日，天津市文化局、剧协天津分会联合举办曲艺优秀节目观摩演出。上演的节目有京韵大鼓《剑阁闻铃》、梅花大鼓《黛玉葬花》、单弦《庄子游春》、相声《打牌论》、拉哈调《要女婿》等。

3月15日，天津的曲艺演员与来津的北京曲艺演员侯宝林、罗荣寿、良小楼等，座谈观摩天津市著名曲艺演员优秀节目联合演出的收获，并对继承发扬优秀曲艺传统、挖掘整理传统节目以及曲艺表演艺术等问题展开讨论。

3月20日，天津京韵大鼓演员和部分曲艺工作者举行座谈会，就如何继承京韵大

鼓优秀传统、发展和改革京韵大鼓表演艺术、更好地反映现实生活、表现时代英雄人物和先进事迹等问题展开讨论，会议历时两天。

3月，天津曲艺界举行座谈会，就如何继承传统相声、提高相声创作水平和表演艺术等问题进行研讨。

4月13日，天津市文化局根据党和国家领导人陈云年初来天津观看曲艺演出后的指示，召开座谈会，研究如何继承京韵大鼓刘（宝全）、白（云鹏）、张（小轩）、崔（子明）四大流派的风格特色，并指定由百花文艺出版社出版《京韵大鼓传统曲目专辑》。

4月21日，白派京韵大鼓演员阎秋霞在天津市文艺俱乐部收天津市曲艺团少年训练队学员赵学义、刘志光及和平区曲艺杂技团少年训练队学员李世明、韩桂芬为徒，副市长娄凝先到场祝贺，天津曲艺演员和青少年学员二百余人参加了收徒仪式。

4月，南开、红桥、和平三个区的相声队，在长城戏院举行优秀演员联合演出传统和现代节目相声大会，上演的新相声有《登山英雄赞》、《光复道上红旗飘》、《双丰收》、《前沿日记》、《警民一家》等。

5月25日至31日，天津与河北省的著名西河大鼓演员王书祥、王艳芬、田荫亭、郝艳霞、艳桂荣、孙来奎、臧庆岚等，参加由河北省曲艺工作者协会在天津举办的西河大鼓主要流派座谈会。与会者交流艺术经验并讨论了各流派的表演特色及挖掘遗产、培养下一代等问题。

6月1日至2日，赵小福、姜二顺、李玉花、屈振庭、朱文良、王毓宝、谢韵秋等天津时调老演员和票友，同市、区各专业曲艺团体的天津时调演员和学员，一同参加天津市曲艺团与中国音协天津分会联合举办的天津时调内部观摩演出会。上演了绝迹舞台已久的〔鸳鸯调〕、〔反正对花〕、〔淮调〕、〔大数子〕、〔小五更〕、〔十杯酒〕、〔后娘打孩子〕等十多个传统曲调的曲目和《毛主席来到咱农庄》、《心连心》、《书记走四方》、《蔡玉霜》等新编曲目，随后又举行了公演。

6月3日，天津时调内部观摩演出会座谈会在文艺俱乐部举行，天津时调演员、弦师，音乐工作者及有关方面共四十余人参加了座谈，中国曲协和中国京剧院也应邀派人出席。

6月22日，常连安、郭荣启、常宝霆、苏文茂、高英培、刘文真等，与正在天津演出的北京演员高凤山、高元钧等，应邀参加中国戏剧家协会天津分会和《天津日报》编辑部联合举办的有关相声笑料问题座谈会。

6月22日，天津市曲艺团与北京曲艺团、战友文工团联袂在工人剧场举行京津快书、快板演出专场，参演的节目有高元钧的山东快书《侦察兵》、高凤山的快板书《同仁堂》、李润杰的快板书《巧劫狱》、王凤山的快板书《绕口令》、刘司昌的山东快书《马家店》等。

6月，天津市文化局在红旗戏院和小剧场举行天津曲艺青少年学员学习成绩汇报演出。

本月，北京曲艺团来天津，先后在人民剧场、小剧场公演。主要演员有魏喜奎、关学曾、高凤山、姚俊英、马玉萍、良小楼、曹宝禄、马书麟、刘司昌、郭小霞等。演出了北京琴书、拆唱快书、太平歌词、山东快书、河南坠子等十多个曲种。

7月3日至11日，天津市文化局组织各专业曲艺团体在新中央戏院举行“七一”曲艺优秀节目展览演出，演出了综合专场、相声专场、京韵专场、老艺人专场、青少年演员专场，共十台、七十余个节目。

7月，小彩舞、王毓宝、石慧儒等参加在音乐厅举行的天津市第一届音乐周第六场戏曲、曲艺专场演出。天津广播曲艺团和天津广播乐团联合演出了混声合唱天津时调《毛主席来到咱农庄》。

本月，相声老艺人张寿臣开始于每周四上午在天乐戏院为本市相声演员讲课。

本月，中央广播说唱团来天津在第二工人文化宫公演。主要演员有侯宝林、孙书筠、马季、马增蕙、赵玉明等。上演的曲种有相声、京韵大鼓、单弦、河南坠子、山东琴书、西河大鼓等。

8月11日，天津市文化局从各专业曲艺团体抽调部分演员临时组成天津曲艺演出团赴北京，在北京青年艺术剧场举行首场演出。

8月15日，天津曲艺演出团与北京的曲艺演员在北京参加由中国曲协组织的座谈会。分为相声、快板、单弦、京韵、梅花、时调、西河、河南坠子几个小组，进行座谈。

8月30日，石慧儒在北京收中央广播说唱团单弦演员马增蕙为徒。

8月，天津市曲艺团参加河北省科学院语言文学研究所与河北大学中文系在天津召开的说书艺人石玉昆及《三侠五义》问题的讨论会。

9月14日，天津曲艺演出团开始赴长春、哈尔滨、吉林、抚顺、营口、鞍山、锦州等地，历时两个多月的巡回演出。

9月，何迟摘掉“右派”帽子，到天津市文化局戏曲研究室工作。

秋，在东北巡回演出的天津曲艺演出团演员小彩舞、石慧儒、王毓宝、李润杰、常宝霆、苏文茂等，分别收当地专业曲艺团体的青年演员为徒。

12月1日，来天津学习的鞍山市曲艺团演员苏良慎、张祥、王印权、高淑兰、张彩霞等七人分别拜石慧儒、常宝霆、白全福、李润杰、曹元珠及弦师曹永才为师。天津市副市长娄凝先、天津市文化局副局长王雪波、鞍山市文化局副局长张未然以及天津老曲艺演员出席了拜师仪式。

12月5日，天津市曲艺团与天津广播曲艺团再次合并，归属天津市文化局领导，定名天津市曲艺团。

12月9日至11日，天津市曲艺团在音乐厅举办“常氏相声专场”，常连安、常宝霖、常宝霆、常宝华、常宝庆、常宝丰、常贵田、常贵升等三代同台演出，赵佩茹、朱相臣、白全福、苏文茂等助演。

12月，市、区各专业曲艺团体少年训练队的学员参加天津市文化局举办的天津市戏曲曲艺学员新年汇报演出。

本年，马三立被召回天津市曲艺团，允许在一定范围内参加演出。

本年，红桥区曲艺团先后在鸟市曲艺厅、红桥区工人俱乐部，举行相声、京韵大鼓、梅花大鼓、天津时调、单弦等专场演出。

本年，天津市委宣传部副部长侯岂一在高干自修班组织内部相声演出，演出了传统相声《山西家信》、《打牌论》、《庸医》等二十余段。

本年，红桥区曲艺团评书老艺人刘傑谦将其整理的代表书目《包公案》一百四十余万字初稿交给有关文化部门。

本年，天津、北京两地的著名相声演员侯宝林、郭启儒、常宝霆、白全福、马季、于世猷、苏文茂、朱相臣、赵佩茹、李寿增等，应邀参加河北人民广播电台在天津主办的“笑的晚会”演出。

本年，天津曲艺界挖掘、整理部分优秀传统节目。天津广播曲艺团挖掘整理了相声《朱夫子》、京韵大鼓《百山图》、拉哈调《要女婿》、单弦《风波亭》等，和平区曲艺杂技团的老艺人挖掘出久未上演的莲花落、数来宝、太平歌词等曲种的曲目。

本年，评书演员邵增涛深入到天津铁路局机车车辆厂体验生活、积累素材，创作并演出了新评书《大闹铁路局》。

本年，王佩臣收天津市曲艺团少年训练队学员姚雪芬为徒。

**1962年**

1月，市、区各曲艺团共五个训练队的学员参加了天津市文化局举办的天津戏曲、曲艺学员新年演出。

本月，和平区曲艺团与红桥区曲艺团联合，在红旗戏院和鸟市曲艺厅分别举行梅花大鼓、京韵大鼓、相声、天津时调及单弦专场演出。

本月，王毓宝拜时调老演员姜二顺为师。同时，北京曲艺团演员郭菊萍拜王毓宝为师。拜师收徒仪式在天津市文艺俱乐部举行。

本月，小彩舞的京韵大鼓舞台艺术片《剑阁闻铃》、《丑末寅初》由长春电影制片厂摄制完成。

本月，天津市曲艺团先后与北京曲艺团、战友文工团联合演出，参加河北人民广播电台在天津举办的“笑的晚会”。演出了相声、河南坠子、大擂拉戏、快板、口技、山东快书等节目，参加演出的有常宝霆、高元钧、高凤山、郭荣启、李润杰、王宝霞、王凤山等。

2月，天津业余曲艺演员表演的相声《大保镖》、天津快板《肯尼迪吹牛》、对口快板《革命不忘四十年》、单弦《喜相逢》、天津时调《毛主席来到咱农庄》、京东大鼓《刘三姐》、联珠快书《王若飞》等，参加天津市文化局、市总工会、团市委联合举办的天津市职工业余文艺展览演出。

本月，南开区曲艺团成立。团长曲平安，副团长邵增涛。演员有冯宝华、吴凤鸾、魏玉环、新小谭、马小荣、魏文华、于宝林、魏文亮、田立禾、马志存、杨少华、寇庚儒等。

3月，吉林省广播曲艺团首次来天津演出。

4月1日，天津曲艺演员与来天津演出的吉林省广播曲艺团演员联袂在天乐戏院举行河南坠子专场、综合专场、相声专场演出。历时四天。

4月2日，天津曲艺演员与来天津演出的上海市长征评弹团演员二十余人联袂举行南北曲艺节目观摩演出，历时两天。

4月3日，天津曲艺演员和上海市长征评弹团演员在文艺俱乐部举行座谈会，交流艺术经验。

4月，天津市曲艺团连续召开传统相声座谈会，讨论传统相声的继承和发展问题。津京两地的曲艺界人士和观众一百二十余人参加。

5月19日，中国曲艺工作者协会天津分会筹备委员会成立，召开第一次会议。委员会由杨循（市文化局副局长）、赵魁英、小彩舞、李润杰、张寿臣、张伯扬、林红玉、邵增涛、姜存瑞等二十二人组成。杨循任主任委员，张寿臣、小彩舞任副主任委员。

5月，和平区书曲队举办本区西河大鼓、评书专场观摩演出。

本月，评书演员邵增涛将小说《红岩》改编成评书上演。

6月，中国曲协天津分会筹委会举办化妆相声座谈会。

7月10日，中国曲协天津分会筹委会在文艺俱乐部召开梅花大鼓观摩座谈会，交流继承与革新的经验。

7月14日，花五宝、史文秀、周文如、花云宝、刘连玉、刘静雯、周麟阁（票友）和小彩舞，参加由中国曲协天津分会筹委会主办、在人民剧场举行的梅花大鼓观摩演出，历时两天。上演了《大观园》、《老妈上京》、《宝玉探病》、《妓女自叹》、《罗昌秀》、《永别紫鹃》、《傻泄》、《黛玉葬花》、《摔镜架》等曲目及五音换手联弹和七音换手联弹。

8月，小彩舞应天津人民广播电台之邀，在电台广播中教唱京韵大鼓传统曲目《丑末寅初》。

本月，中国曲协天津分会筹委会组织专人记录整理老艺人张寿臣的艺术经验。

夏，张寿臣的单口相声《贼说话》、王佩臣的乐亭大鼓《太公卖面》、曾振庭的联珠快书《蜈蚣岭》等曲目，由天津电影制片厂拍摄了演出记录片，作为艺术资料保存。

9月24日，河北省人民广播电台主办的“笑的晚会”在天津八一礼堂举行。

10月2日，天津市文化局和中国曲协天津分会筹委会联合举办第一届“津门曲荟”，演出分别在新中央戏院和鸟市曲艺厅举行。历时十一天，共演出二十一场，一百一十二个节目。

10月8日，天津、北京两地曲艺界人士白凤鸣、良小楼、林红玉、小彩舞、小岚云、孙书筠、张寿臣、高元钧、韩德荣等五十余人，在天津文艺俱乐部参加由天津市文化局和曲协天津分会筹委会主办的纪念刘宝全逝世二十周年的座谈会。

同日，晚，天津市文化局和曲协天津分会筹委会在新中央戏院举行“纪念刘宝全逝世二十周年刘派京韵大鼓专场”，良小楼、孙书筠、林红玉、小岚云、桑红林、小映霞等参加演出，分别演唱了《徐母骂曹》、《双玉听琴》、《闹江州》、《刺汤勤》等曲目。

10月13日，中国曲艺工作者协会天津分会筹备委员会举行第一届会员代表大会，中国曲艺工作者协会天津分会正式成立。杨循当选为主席，赵魁英、张寿臣、小彩舞当选为副主席，赵魁英兼任秘书长；王焚、刘瑞森为副秘书长。

冬，花五宝的梅花大鼓《琴挑》、史文秀的梅花大鼓《钗头凤》、王毓宝的天津时调《心连心》、程玉兰的河南坠子《小黑驴》等曲目由中国唱片社灌制了唱片，陆续出版，向全国各地发行。

本年，天津市文化局建立曲艺研究室。

**1963年**

1月10日，天津部分西河大鼓和评书演员应邀参加河北省文化局在天津召开的长篇鼓书座谈会，中国曲协副主席陶钝出席并讲话。

2月11日，天津市曲艺团在新中央戏院演出根据同名小说改编的《红岩》曲目专场。小彩舞、石慧儒、李润杰、花五宝、王毓宝等演出了京韵大鼓《黎明的战歌》、单弦《地下苍松》、快板书《劫刑车》、梅花大鼓《绣红旗》、天津时调《红岩颂》等。历时五天。

2月17日，业余曲艺演员演出的快板书《到农村去》、山东快书《队长剃头》、京东大鼓《初次见面》、单弦《特别宴会》、天津时调《放风筝》、牌子曲联唱《探亲》、相声《早婚害》等二十四个节目，参加天津市第十二届职工业余文艺会演曲艺专场演出。历时两天。

2月23日，中国曲协天津分会在天津市文艺俱乐部举行“《红岩》鼓曲”座谈会。

2月28日，天津市曲艺团部分演员小彩舞、石慧儒、史文秀、李润杰、常宝霆、白全福、常连安、苏文茂等，启程赴石家庄、郑州、武汉、长沙、广州、上海、南京等地巡回演出。

3月，红桥区曲艺团在红桥区工人俱乐部、中华剧场等处举行“雷锋曲艺专场”，上演了联珠快书《水战》、乐亭大鼓《陌生人》、山东快书《剃头》、单弦《雨田金锋》、快板书《原来就是你》、梅花大鼓《风雨之夜》、天津时调《湘江恨》、京韵大鼓《旱天雷》、相声《向雷锋学习》等曲目。

5月22日，本市部分相声演员与正在天津演出的上海滑稽剧团的演员举行联欢演

出，演出了独角戏与相声。

6月，中国曲协天津分会主办的“曲艺创作观摩演出会”在天乐剧场举行。由天津市曲艺团、和平区曲艺杂技团、南开区曲艺团上演一批新创作的曲艺节目。有王凤山的快板《革命青春》、乔凤楼的京韵大鼓《七根火柴》、王毓宝的天津时调《交荷包》、孙玺珠的东北大鼓《婆媳之间》、花五宝的梅花大鼓《沙滩上》、阎凤华的单弦《喜临门》等。

6月24日，天津市曲艺团演员小彩舞、石慧儒、王毓宝等，参加由天津市文化局和中国音协天津分会联合主办的“天津市第二届音乐周音乐会”的戏曲曲艺团体联合专场演出。

7月5日，部分曲艺工作者参加由天津市文化局在文艺俱乐部召开的曲艺座谈会。天津市副市长娄凝先、天津市文化局副局长王雪波出席。天津市曲艺团副团长王济汇报了该团外出巡回演出的情况，李润杰、小彩舞、石慧儒、常宝霆等畅谈演出收获。

7月12日，中国曲协天津分会与《天津日报》编辑部联合召开座谈会，研讨曲艺如何发挥宣传教育作用和文艺轻骑兵作用。

9月，《李润杰快板书选》由百花文艺出版社出版，入选的作品有《隐身草》、《铸剑》、《巧劫狱》、《劫刑车》、《夜袭金门岛》等。

9月16日，苏州人民评弹团来天津公演。

10月16日，天津市文化局、中国曲协天津分会在新中央戏院举办“防汛抗洪曲艺专场演出”。小彩舞、常宝霆、马三立、李润杰、石慧儒、孙玺珠、桂月樵、魏玉环等以及戏校曲艺班的学员共二十多人分别上演了快板书《抗洪凯歌》、相声《子牙河畔英雄多》、单弦《三过家门》、河南坠子《小二妮上堤》、京韵大鼓《抗洪曲》等十多个新曲目。历时两天。

11月，天津市曲艺团部分人员参加天津市文化局组织的第一批农村文化工作队，下乡演出和辅导农村群众文化活动。历时两个多月。

12月7日，天津市文化局和中国曲协天津分会联合主办的1963年曲艺新节目汇报演出在小剧场举行。天津市曲艺团、和平区、南开区、红桥区的区属曲艺团、队部分演员、学员及职工业余曲艺演员参加。

12月，中国曲协天津分会举办新相声座谈会，讨论相声新节目的创作和表演问题。

本年，营口市曲艺团评书演员袁阔成来天津，演出了新评书《红岩》、《赤胆忠心》。

**1964年**

1月21日，乐亭大鼓演员王佩臣在天津病逝。

1月，中国曲协天津分会邀请部分曲艺演员，就演唱革命现代题材节目的问题举行座谈。

2月11日，天津市曲艺团部分人员被抽调到农村文化工作队，赴霸县参加农村社会主义教育运动（四清运动），并开展农村文化辅导活动。

3月15日，天津曲艺演员在新中央戏院参加由河北省文化局、中国剧协河北分会筹委会举办的抗洪曲艺专场演出。

3月16日，天津市曲艺团在天乐戏院举行1964年第一批现代曲目演出，历时四天。上演了单弦《喜临门》、河南坠子《开箱记》、京韵大鼓《光荣的航行》，快板书《挖菜窖》、梅花大鼓《银环探监》、相声《要财礼》、天津时调《情深意长》、乐亭大鼓《初次见面》等新曲目。

春，天津市曲艺团排演了单弦《错中错》、《大闹公安局》，乐亭大鼓《老第一》、《魔窟夜宴》，京韵大鼓《生命的光辉》、《黑孩子上学》，快板书《巧遇好八连》，梅花大鼓《刘文学》，相声《五千金》等一批反映现代生活题材的新曲目，在舞台设计和演员的着装上有所改进。

12月10日，天津市曲艺团及各区曲艺团的部分人员被抽调参加天津市文化局组织的“兴无灭资”社会主义文化宣传队，分别深入到郊区及北大港进行宣传演出，历时半月。

本年，评书演员姜存瑞将小说《林海雪原》改编为评书上演。

本年，李润杰随同中国作家协会组织的作家代表团深入大庆采访，编写了快板书《立井架》。

本年，大揺拉戏演员王殿玉在天津病逝。

**1965年**

2月26日，营口市曲艺团来天津，在中华戏院公演。

3月13日，天津市第十四届职工业余文艺会演举行。为期一个月。

4月20日，天津市文化局、中国曲协天津分会联合在中华戏院主办1965年曲艺新节目演出，历时四天。上演了数来宝《夸师傅》、梅花大鼓《欧阳海》、京韵大鼓《草原小姐妹》、单弦《千里取经》、天津时调《海河行》、河南坠子《协作之歌》、对口词《好榜样》、小演唱《顾客的贴心人》、天津快板《端老窝》、相声《水车问题》、群口快板《全民皆兵》、山东快书《煤店新工人》、联珠快书《英雄战狂风》、山东柳琴《管得宽》、快板书《英雄榜》等新曲目。

4月24日，天津市文化局、中国曲协天津分会在红桥区鸟市的新时代书场联合主办革命现代题材短篇西河大鼓、评书专场演出，历时四天。上演的评书有《锤与狮》、《清水沱》、《打谷场上》等；西河大鼓有《将军当农民》、《扎根》、《老交通》等。

6月3日，天津市曲艺团部分人员参加由天津市文化局组织的第三批农村文化工作队，深入郊区进行巡回演出并辅导农村群众文化活动。

8月4日，天津市曲艺团、红桥区曲艺团、和平区曲艺杂技团等专业曲艺团体，参加由天津市文化局和中国曲协天津分会联合在第一工人文化宫举办的天津市工业、交通、

基本建设系统“树标兵大会”演出。上演了歌颂标兵的新节目。

夏，红桥区曲艺团青年队先后在红桥区工人俱乐部、兴北戏院、红旗戏院等处演出“援越抗美曲艺专场”。

9月1日，和平区曲艺杂技团在红旗戏院演出“纪念抗日战争胜利二十周年专场”，历时三天。

9月10日，和平区曲艺杂技团开始在红旗戏院演出“九颗红心向祖国专场”。

12月中旬，红桥区曲艺团青年队在红旗戏院演出“歌唱王杰曲艺专场”。

12月，天津市文化局开办专业西河大鼓、评书学习班，六个书曲队的演员和干部四十余人参加了学习。

本年，天津市曲艺团演出“歌唱王杰曲艺专场”。上演了单弦《第一课》、数来宝《革命战士爱人民》、三人河南坠子《夸班长》、小演唱《爱的什么家》、快板书《光辉的生命》、故事《暴风雨之夜》、京韵大鼓《雨夜探路》、天津时调《雪夜练武》等新曲目。

**1966年**

3月18日，北京曲艺团来天津，在长城影剧院演出“学习焦裕禄曲艺专场”，历时七天。上演了数来宝《毛主席的好学生——焦裕禄》、双人梅花大鼓《一切为革命》、对口评书《好班长》、北京琴书《取经》、山东快书《叶茂根深》等曲目。

3月，业余演员董湘昆演唱的京东大鼓《毛主席的好学生焦裕禄》、甄金堂等人演唱的山东柳琴《商业工作队来俺乡》等曲目，参加天津市第十五届职工业余文艺会演。

本月，和平区曲艺团在红旗戏院演出“学习焦裕禄曲艺专场”。

4月，南开区曲艺团在中华戏院演出“学习焦裕禄曲艺专场”。

夏，李润杰参加在干部俱乐部为周恩来总理举行的文艺联欢舞会的演出，演唱的快板书《千锤百炼》受到好评。

夏，天津市曲艺团先后在民主剧场、中华戏院、长江影剧院、新剧场等处演出“焦裕禄组唱”专场。

8月，和平区曲艺团在群英戏院上演“歌颂刘英俊曲艺专场”。

9月1日，天津市曲艺团改名为天津人民说唱团，和平区曲艺杂技团改名为战斗区长征文工团，南开区曲艺团改名为东方红文工团，红桥区曲艺团改名为红卫文工团。

本年，市、区各曲艺团体都先后排练演出了以“无产阶级文化大革命万岁”为题的曲艺节目。

本年，天津市文化局曲艺研究室和中国曲艺工作者协会天津分会解散，其成员并入天津市曲艺团。

**1967年**

单弦演员石慧儒在天津病逝。

**1968 年**

秋，“天津人民说唱团革命委员会”成立。李恩平任主任，李润杰任副主任。

12 月，经“天津市革命委员会”文教组决定，天津人民说唱团与天津市杂技团合并，定名为天津市曲艺杂技团。

**1969 年**

本年，各曲艺团体在上级部门的组织下深入到农村或部队劳动锻炼。

本年，曲艺界部分人员按照“天津市革命委员会”关于“万名干部下放”的决定，转业到工厂、学校或商店。

**1970 年**

4 月，天津市曲艺团马三立、苏文茂、徐德魁等部分人员，由文化系统有关单位执行“天津市革命委员会”“战备疏散”的指示，被“四带”(带工资、带户口、带粮食、带家属)下放到郊区，插队落户。

本年，天津市曲艺杂技团与本市部分专业艺术团体恢复学员招考工作，到市区中、小学及吴桥地区招考新学员。

本年，南开区曲艺团解散。

本年，红桥区曲艺团解散。

本年，相声演员张寿臣在天津病逝。

**1971 年**

2 月 15 日，天津市曲艺杂技团招收的新学员由骆玉笙、小岚云、王毓宝、马涤尘等担任曲艺专业教师。

**1972 年**

4 月，业余曲艺演员演出的相声《一根麻绳》、单弦《毛泽东思想育英雄》、京韵大鼓《井场战歌》等曲艺节目，参加纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年天津市工农兵文艺创作会演。

本年，天津市曲艺杂技团部分曲艺演员组成小分队赴郊区及各县演出。

**1973 年**

2 月，天津市举行 1973 年职工业余文艺会演。参加的曲艺节目有说唱表演《心红手巧缝好球》、京东大鼓《送闺女》和《千里送药》、快板书《接过革命担》、相声《坦赞公路传友谊》等。

**1974 年**

3 月，群口数来宝《百炼成钢》、山东琴书《建闸凯歌》、乐亭大鼓《风扫残云》、单弦联唱《加急电报》、京东大鼓《接班》、天津时调《一件围裙》等曲艺节目，参加了天津市第十七届职工业余文艺会演。

8月，经天津市“文化局革命委员会”决定，将天津市曲艺杂技团重新分开，恢复天津市曲艺团、天津市杂技团原有建制。

**1975年**

5月，天津市曲艺团选派演员赴北京参加文化部举办的全国部分省、市、自治区曲艺调演。

本月，李润杰等人在参加全国部分省、市、自治区曲艺调演期间，受“四人帮”及其亲信制造的“陶李事件”牵连，受到批判，被迫检查。

本年，天津市曲艺团部分演员组成小分队下乡为农民演出。

**1976年**

4月，曲艺刊物《海河说唱》复刊，更名为《天津演唱》。

4月，天津市举行曲艺节目调演，四十三个单位的一千三百余名专业和业余曲艺工作者参加。专业演员有陆倚琴的京韵大鼓《激流挺进》、杨雅琴的西河大鼓《红色小哨兵》等，业余演员演出的有对口词《斗》、山东柳琴《铁姑娘》、单弦《雨涤青松》等。

6月，常宝霆、于世猷表演的相声《好“参谋”》、陆倚琴演唱的京韵大鼓《激流挺进》、甄金堂等演唱的山东柳琴《铁姑娘》、籍薇演唱的梅花大鼓《壮志凌云》、李润杰和张志宽表演的快板书《民兵英雄护红旗》、董湘昆演唱的京东大鼓《大学毕业回山村》、王毓宝和王荣芬演唱的天津时调《劈风斩浪驾雄风》、赵砚华、穆莉莉表演的对口词《斗》、刘秀梅演唱的联珠快书《跃马擒敌》、杨雅琴演唱的西河大鼓《天安门前小哨兵》、高春玲、谢全珍等表演的单弦联唱《雨涤青松》等，作为天津市演出队的节目参加在北京举行的全国曲艺调演。

本年，天津市曲艺团部分演员到基层单位及街道地震棚生活区，进行“抗震救灾”宣传演出。

本年，天津市曲艺团演员常宝霆、白全福、李润杰、张志宽、郝德宝、赵玉明、王素娟等参加天津市政府组织的“引黄济津工程”慰问团，赴工地进行慰问演出。

本年，评书演员刘傑谦逝世。

**1977年**

4月，业余曲艺演员表演的山东快书《革新曲》、二人台《学大庆比贡献》、天津快板《竞赛小曲》、单弦《毛选五卷闪金光》等曲艺节目，参加天津市总工会、市文化局、市妇联、团市委联合举办的天津市1977年职工业余文艺调演，其中，王家骏自创自演的天津快板《竞赛小曲》获创作、表演一等奖。

5月，《天津演唱》编辑部举办曲艺创作知识讲座，邀请中央广播文工团及天津和北京两地的专业、业余曲艺作者和演员，讲授毛泽东文艺思想和快板书、山东快书、单弦、京东大鼓、天津时调、山东琴书、革命故事等曲种的基本知识以及创作体会，并配合讲

课进行示范演唱和观摩演出。为期两个月。

春,《天津演唱》编辑部举办相声新作品修改学习班,部分专业和业余作者应邀参加。

春,《天津演唱》编辑部组织揭批“四人帮”群众业余创作相声专场,在市内各区巡回演出。上演的相声有《创新业》、《大寨红旗飘》、《遗臭万年》、《真相大白》、《丑态百出》、《碰壁》、《百花盛开》等。

秋,天津市曲艺团恢复上演一批“文化大革命”前创作的优秀曲艺节目。有京韵大鼓《刘胡兰》、《韩英见娘》,快板书《革命的青春》、《劫刑车》,天津时调《毛主席来到咱村庄》,梅花大鼓《江姐进山》,故事《许云峰赴宴》等。

本年,和平区业余相声队成立。主要演员有马洪信、杜国芝等。

本年,被下放到郊区的部分曲艺界人员马三立等,陆续返城回到原单位。

**1978 年**

1 月,天津市广播电台选播一批恢复公演的传统曲目及历史题材曲目。有杨雅琴的西河大鼓《绕口令》、张国英的联珠快书《蜈蚣岭》、张志宽的快板书《铸剑》、花五宝的梅花大鼓《秋江》、王毓宝的天津时调《放风筝》、骆玉笙和刘春爱的京韵大鼓《卧薪尝胆》、常宝霆、苏文茂与马志存的相声《扒马褂》等。

2 月,天津市曲艺团恢复上演《红岩》曲艺专场。

春,骆玉笙出席天津市政协第五届会议并当选为常委。

秋,青年曲艺演员参加天津市文化局举办的首次天津市青少年演员基本功汇报演出。张志宽的快板书《孙悟空三打白骨精》获一等奖。

冬,青岛市文工团曲艺演出队来天津演出。

本年,何迟被错划“右派”的问题得到改正。

本年,天津快板《竞赛小曲》参加在北京举行的全国职工文艺调演,被评为优秀节目。

本年,和平区业余曲艺队成立。

本年,河东区文化馆相声队成立。

本年,河东区文化馆曲艺队成立。

本年,南开文化宫组建业余曲艺团。

**1979 年**

3 月,天津市第一工人文化宫职工业余艺术团成立,设有曲艺组。

4 月,天津市曲艺团创作上演了快板书《捍丰碑》、《悲壮的战歌》和相声《一枝新花》等一批现代题材曲目;恢复上演了京韵大鼓《草船借箭》、《李逵夺鱼》、《大西厢》、《剑阁闻铃》、《子期听琴》、《击鼓骂曹》和单弦《杜十娘》、梅花大鼓《黛玉葬花》等传统曲目。

本月，天津市曲艺团演员李润杰、俞家铨、杨雅琴等随慰问团赴广西演出。

5月，相声《创伤》、《不正之风》、《如此爱情》，梅花大鼓《黛玉葬花》，北京琴书《杨八姐游春》，天津快板《嘛叫爱情》，对口快板《攀高峰》，西河大鼓《思亲记》，相声剧《盲人买床记》等节目，参加天津市文化局、市总工会、市妇联、团市委联合举办的天津市第二十一届职工业余文艺会演。

6月，侯长喜、王佩元的相声《弄巧成拙》，魏文亮、孟祥光的相声《现形记》，高英培、范振钰的相声《俘虏生活》，张秋萍的京韵大鼓《百兰山口》等，参加中国曲协天津分会举办的对越自卫还击战曲艺专场演出。

7月，天津市曲艺团演员姚雪芬演唱的乐亭大鼓《家庭会上》参加全国总工会、全国妇联、共青团中央、中国曲协联合在北京中山公园音乐堂举办的“恋爱与婚姻曲艺专场”演出。

本月，天津市文化局设立戏剧研究室，下设曲艺研究组。

9月，天津市曲艺团演员骆玉笙、常宝霆、李润杰、王毓宝、高英培等十余人组成天津曲艺演出团，赴北京参加国庆三十周年献礼演出。上演了京韵大鼓《光荣的航行》、《剑阁闻铃》，相声《一枝新花》、《教训》，天津时调《心中的赞歌向阳飞》，乐亭大鼓《老李的婚事》，梅花大鼓《悲壮的婚礼》，西河大鼓《燕山春早》，单弦《地下苍松》等优秀曲目。

10月，何迟、骆玉笙、马三立、李润杰、王焚、顾存德作为天津曲艺界代表，参加在北京举行的中国文学艺术工作者第四次代表大会。骆玉笙当选为中国文联第四届全国委员会委员。

本月，骆玉笙、李润杰、马三立等参加在北京举行的第四次全国文学艺术工作者代表大会文艺晚会的演出，表演了京韵大鼓《剑阁闻铃》、快板书《巧劫狱》、相声《今晚七点钟开始》。

11月，马三立、王焚、何迟、李润杰、骆玉笙参加在北京召开的第二届中国曲艺工作者协会代表大会。王焚、何迟、李润杰、骆玉笙当选为理事，何迟、李润杰、骆玉笙当选为常务理事，骆玉笙当选为中国曲协副主席。

本月，河东区业余书曲队成立。

12月7日，中国曲协天津分会在群众艺术馆召开全体会员大会，传达第二届中国曲艺工作者代表大会精神。

12月，天津、北京和沈阳的部分知名相声演员应邀参加天津人民广播电台举办的新年相声晚会。

本年，马三立错划“右派”问题得到改正。

本年，马三立、王凤山恢复上演何迟创作的相声《买猴儿》。

**1980年**

1月1日，中国曲协天津分会举办说书专场和职工业余曲艺专场演出，历时六天，

共演出了六台节目。

2月9日，津京两地的京韵大鼓演员骆玉笙、孙书筠、阎秋霞等十余人参加由中央人民广播电台文艺部、《曲艺》编辑部、中国曲协天津分会和天津人民广播电台文艺部在天津延安影剧院联合举办的京韵大鼓专场演唱会。上演了《子期听琴》、《大西厢》、《剑阁闻铃》、《击鼓骂曹》、《探晴雯》、《黛玉焚稿》等各流派代表曲目。历时两天。

2月11日，中国曲协天津分会邀请津京两地京韵大鼓演员及有关人士，就京韵大鼓如何适应群众和时代的需要、不断改革创新及培养新一代演员、使之更好地为四化服务等问题座谈讨论。

4月12日，天津实验曲艺杂技团成立。在滨江剧场举行建团首场演出。团长滕进翔，主要演员有刘文亨、魏文亮、侯月秋、阎秋霞、张伯扬、周文如、二毓宝等。

4月29日，天津市职工业余曲艺代表队参加在北京举行的，由中华全国总工会和文化部联合主办的部分省、市、自治区职工业余曲艺会演。天津快板《竞赛小曲》、快板书《邹忌谏齐王》和天津时调《知心亭的约会》等获一等奖。

4月，天津市曲艺团赴苏州演出。

5月31日，天津市曲艺团、沈阳市曲艺团和北京市燕京曲艺团的演员在长城戏院联合演出。

5月，天津的部分相声作者、演员及理论研究者赴北京，参加中国曲艺家协会举办的相声创作座谈会。

本月，沈阳市曲艺团相声演员杨振华、金炳昶、王志涛、陈连仲、王德昌等来天津演出相声专场。节目有《假大空》、《特殊生活》、《我爱中国》、《计划生育好》、《下棋》、《流浪者》等。

6月11日，四川谐剧演员王永梭应邀来天津演出。

6月24日，天津的相声演员、作者及研究人员参加中国曲协天津分会举办的相声座谈会。

6月27日，美国学者培瑞・林克在《天津演唱》编辑部与天津的相声演员、作者、理论工作者马三立、常宝霆、苏文茂、刘文亨、王文玉、魏文亮、王鸣录、薛宝琨等座谈，并当场与相声演员孟祥光表演了自己创作的相声《学话》。

9月6日，第二届"津门曲荟"在长城影剧院开幕。共安排新曲目专场、青年演员专场、相声专场、京韵大鼓专场、老艺人专场、说书专场等十二台节目。

11月，《曲艺》编辑部和中央人民广播文艺部联合举办全国曲艺优秀短篇作品评奖活动。王鸣录创作的相声《不正之风》、刘梓钰创作的相声《霸王别姬》、常宝霆和段永祥创作的相声《一枝新花》、刘文亨和王文玉创作的相声《追韩信》、王济创作的梅花大鼓《悲壮的婚礼》等获二等奖；魏文亮创作的相声《百花盛开》、朱学颖创作的京韵大鼓《梅

岭诗篇》、张剑平创作的单弦《周恩来智斗杨义德》等获三等奖。

12 月 5 日，王毓宝、赵玉明、刘春爱、籍薇等应中国曲艺家协会邀请赴北京为美国艺术研究中心代表团演出。

12 月 15 日，和平区文化馆评书室开业。

12 月 25 日，中国曲艺工作者协会天津分会召开第二次会员代表大会。骆玉笙当选为主席，丁元、王焚、刘瑞森、王济、常宝霆等当选为副主席，王焚兼任秘书长。根据中国曲艺家协会的决议，改称为中国曲艺家协会天津分会。

本年，天津市曲艺演出团与北京市曲艺曲剧团联合演出的一台曲艺节目在北京获文化部国庆三十周年献礼演出一等奖。

本年，天津市群众艺术馆与第一工人文化宫联合举办天津市业余职工曲艺会演，共演出了十六台节目。

本年，和平区业余相声创作组成立。

本年，南市永安大街原权乐影院整修后改名为长虹曲艺厅。由天津实验曲艺杂技团经办，专门演出曲艺。

**1981 年**

1 月 16 日，鞍山市曲艺团评书演员刘兰芳来天津，在黄河剧场举行文艺界内部观摩演出。

1 月 17 日，鞍山市曲艺团评书演员刘兰芳与本市说书演员在第一工人文化宫会议室进行座谈，探讨说书艺术改革与发展问题。姜存瑞、田荫亭、郝艳霞等当场做交流演出。

4 月 22 日，中国曲艺家协会、天津市文联、天津市文化局、中国曲协天津分会共同在天津烈士陵园隆重举行常宝堃、程树棠烈士牺牲三十周年纪念活动。天津市委第二书记黄志刚、副市长吴振、市政协副主席于致远、市文化局局长张映雪、有关单位负责人、文艺界代表及烈士生前好友、家属等二百余人参加。

4 月 23 日，纪念常、程二烈士牺牲三十周年座谈会在天津科学会堂举行。

本日，纪念常、程二烈士牺牲三十周年专场在延安影剧院演出，烈士家属及弟子等参加了演出，高元钧担任节目主持。历时两天。

5 月 5 日，由天津市总工会、天津市文化局、共青团天津市委员会主办的天津市群众文艺创作新作品展览演出开幕。

5 月，天津快板《竞赛小曲》、《我死了以后》等获天津市群众文艺创作新作品展览演出作品奖。

6 月 20 日，1981 年曲艺新节目汇报演出由天津市文化局、中国曲协天津分会主办，在延安影剧院举行。上演了十三个曲种的四十余个曲目。

6月，骆玉笙、李润杰、王毓宝、籍薇等参加由文化部、中国文联、总政文化部和中国曲协联合在北京民族文化宫礼堂举办的庆祝中国共产党建党六十周年曲艺演唱会。

9月18日，文化部主办的全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出开幕式在天津科学会堂举行。文化部代部长周巍峙、副部长吴雪、中国曲协主席陶钝、天津市副市长白桦等出席。观摩演出历时九天。天津代表团有十个节目参加演出。

9月26日，全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出闭幕式在天津宾馆礼堂举行。天津市代表团获创作一等奖六个，表演一等奖四个；创作二等奖三个，表演二等奖六个；创作三等奖一个。

9月，刘兰芳、姜昆、李文华等外省市来天津参加全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出的部分演员，下厂、下乡、下连队为天津观众演出。

本月，天津代表团参加全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出五个曲目被选拔进京参加汇报演出。

10月22日，天津市曲艺团骆玉笙、常宝霆等十余名演员赴北京公演，在长安戏院举行首场演出。

10月，王鸣录的相声作品集《皆大欢喜》由中国曲艺出版社出版。

12月26日，由文化部、中国曲协、天津市文联、天津市文化局、中国曲协天津分会，联合在天津主办的骆玉笙舞台生活五十周年庆祝大会，在干部俱乐部举行。文化部副部长吴雪、中国曲协副主席高元钧专程来天津参加。

本日，纪念骆玉笙舞台生活五十周年专场在长城影剧院演出，历时三天。

本年，中国曲协天津分会出版《天津三十年曲艺选》，分上、中、下三册，共收曲艺作品九十六篇。

本年，天津市文化局戏剧研究室改为天津市戏剧曲艺研究室。

**1982年**

1月9日，天津曲艺界四十余名代表参加在科学会堂召开的天津市第二次文学艺术工作者代表大会。丁元、马三立、王济、王焚、刘瑞森、李润杰、骆玉笙、姜存瑞、常宝霆等当选为天津市文联委员。何迟、骆玉笙当选为文联副主席。丁元当选为秘书长。

2月24日，天津市文化局、中国曲协天津分会联合主办1982年曲艺新节目演唱会，分别在延安影剧院、劳动剧场举行。

2月，加拿大多伦多大学教授石清照、美国达特茅斯大学教授白素贞来天津了解京韵大鼓及评书艺术。

3月15日，本市部分曲艺作者与理论工作者赴苏州市观摩全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出。

5月1日，骆玉笙在天津市委召开的劳模座谈会上受到胡耀邦主席的接见。

5 月,《何迟相声作品集》由中国戏剧出版社出版。书中收有《买猴儿》、《开会迷》、《今晚七点钟开始》、《新局长到来之后》等十一篇相声作品。喜剧作家陈白尘作序《献给人民的爱》,侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏合写了论文《何迟的相声创作》。

6 月 14 日,本市曲艺理论工作者和曲艺作者,在天津市曲艺团举行相声座谈会。讨论王鸣录、侯长喜近年创作的相声作品。历时两天。

10 月 9 日,第三届"津门曲荟"由天津市文化局、中国曲协天津分会联合举办。天津市曲艺团、实验曲艺杂技团参加演出。为期十天,共上演十台节目,包括四台新曲目专场、两台京韵大鼓专场、两台说书专场、一台老艺人专场、一台相声专场。

10 月 25 日,天津市曲艺团组成中青年演员演出队赴北京公演。由骆玉笙担任艺术顾问,常宝霆任艺术指导。中国曲协主席陶钝,副主席罗扬、侯宝林对演出给予鼓励并发表评述文章。

10 月,中国曲艺家协会天津分会创办内部刊物《曲荟》。

11 月 4 日至 5 日,骆玉笙、阎秋霞、陆倚琴、赵学义、刘春爱、张秋萍等赴北京,参加在吉祥戏院举行的纪念刘宝全逝世四十周年京韵大鼓专场演出,该活动由中国曲协、中国曲协北京分会和中国曲协天津分会联合主办。

12 月初,上海市评弹团来天津,在音乐厅公演。

12 月 3 日,在天津演出的上海市评弹团和中国广播艺术团说唱团应中国曲协天津分会邀请,与天津市曲艺团共同举行南北曲艺经验交流座谈会。

12 月 4 日至 5 日,《天津演唱》编辑部特邀京津的著名相声演员马三立、王凤山、郭荣启、张振圻、马季、赵炎、姜昆、李文华、郝爱民、唐杰忠、刘伟、冯巩等在天津市第一工人文化宫和天津市人民体育馆演出。

12 月 16 日,骆玉笙在天津市文化局召开的表彰大会上被授予"心灵美的模范文化艺术工作者"称号。

**1983 年**

2 月 8 日,薛宝琨、刘梓钰、王鸣录、常宝霆等参加中央人民广播电台和《中国青年报》联合组织的相声座谈会。

3 月,张志宽、李伯祥、杜国芝赴北京参加由共青团中央、中华全国青年联合会、中央人民广播电台、中央电视台和北京电台联合举办的、以"五讲四美三热爱"为主题的相声音乐晚会。

3 月 26 日,由天津市曲艺团和中国曲协天津分会共同主办的《高山下的花环》曲艺专场在黄河剧场演出 。上演的曲目有岔曲《卫国英雄》、乐亭大鼓《赵蒙生下连》、单弦《雷鸣电闪》、山东快书《开路先锋》、快板书《碧血云峰》、梅花大鼓《骨肉情深》、西河大鼓《梁大娘离队》、京韵大鼓《雄风千古》、天津时调《花环颂》等。演出历时四天。

3月，魏文亮、孟祥光参加中央电视台举办的纪念老舍诞辰八十五周年曲艺演出，表演了老舍创作的相声《乱形容》。

4月9日，天津市文化局召开表彰先进集体和先进个人大会，天津市曲艺团创作组被评为先进集体，骆玉笙、常宝霆、马涤尘被评为先进个人。

5月，《骆玉笙演唱京韵大鼓选》由百花文艺出版社出版。共辑录十五个唱段，附录有骆玉笙口述的《舞台生活六十年》和王济《关于骆派京韵大鼓》等文章。陶钝作序，方纪题词。

6月17日，由中国曲协天津分会主办的单弦、梅花大鼓、天津时调专场在音乐厅公演。天津市曲艺团、实验杂技曲艺团部分演员参加。中国广播说唱团、北京曲艺曲剧团、吉林省曲艺团部分演员亦应邀来天津参加演出。历时四天。此期间还分别举行了单弦、梅花大鼓、天津时调座谈会。

夏，天津市群众艺术馆举办天津第一届群众评鼓书观摩演出会。

8月6日，天津市相声研究会成立大会在科学会堂举行。何迟任名誉会长，马三立、郭荣启为顾问，常宝霆任会长，苏文茂、刘文亨、薛宝琨任副会长，王鸣录任秘书长，李宝华、刘梓钰、陈笑暇、马庆山任常务理事。侯宝林出席大会并发言。中国曲艺家协会发来贺信。

8月9日，天津市相声研究会举行第一届年会和系列学术活动，包括赵佩茹捧哏艺术研讨会、相声艺术讲座和学术交流会。

同日，天津市相声研究会在第一文化宫举行了相声新作品演出会，天津的专业和业余相声演员参加演出。

8月19日，京韵大鼓《白妞说书》、《和氏璧》，天津时调《春来了》、《金色的黎明》，西河大鼓《应该不应该》、梅花大鼓《二泉映月》、相声《道德法庭》、《满院春》，河南坠子《接婆婆》等曲艺作品在天津市第一届鲁迅文艺基金颁奖大会上获鲁迅文艺奖。

10月11日，中国曲协天津分会与天津市曲艺团在文艺俱乐部联合举办天津市曲艺团建团三十周年庆祝大会。文化部、中国曲协、天津市委等有关领导及本市文化界代表四百余人出席。

本日，天津市曲艺团建团三十周年纪念演出在延安影剧院举行，为期十天，共上演十台节目。

10月12日，天津实验曲艺杂技团在滨江剧场演出"向张海迪同志学习"曲艺专场。

10月17日，中国曲协天津分会、天津市曲艺团、吉林省曲艺团在第一工人文化宫举行骆玉笙收徒仪式。天津市曲艺团京韵大鼓演员陆倚琴、刘春爱和吉林省曲艺团演员姜美艳正式拜骆玉笙为师。

10月，为纪念曹雪芹逝世二百二十周年，天津市曲艺团推出《红楼梦》曲艺专场，并

赴北京演出。

本月，就天津市曲艺团演出的《红楼梦》曲艺专场，中国红楼梦学会在北京举行座谈会，冯其庸、周汝昌、胡文彬等发表评论。

本月，中国北方曲艺学校在天津开始筹建。

12月31日，河东区文化馆举办1984年新年新评书、鼓书专场演出。

本年，文化部艺术局致函天津市文化局，对天津市曲艺团赴北京公演成功表示祝贺，并特授予奖金，以鼓励该团坚持“出人、出书、走正路”的宗旨，在创作演出中取得优异成绩。

本年，天津市曲艺团试行改革方案，实行分队承包，相声队单独承包。

**1984年**

2月2日，骆玉笙和首都曲艺界人士应邀到北京，与党和国家领导人陈云一起过春节。

3月，本市专业曲艺团体为天津市青少年儿童活动中心募集资金义演，举行了骆派京韵大鼓、刘派京韵大鼓、老艺人等专场演出。

4月27日，中国曲协天津分会在群众艺术馆召开为时三天的天津时调音乐革新座谈会，京津音乐界人士、大专院校有关的教学人员与研究人员、演出团体音乐创作人员及演员、伴奏员等应邀出席。

4月，中国曲协天津分会组织天津市曲艺团部分演员赴石家庄，为中国曲协第一次扩大会议演出，并上演《红楼梦》曲艺专场。

5月，马三立、王凤山、常宝霆、白全福、王毓宝、花五宝、史文秀、周文如、小映霞、郝艳霞、田荫亭、艳桂荣、姜存瑞、刘立福等分别参加天津市文化局组织的曲艺录像专场演出。

5月，王允平的曲艺作品集《春来了》由百花文艺出版社出版，收录了作者创作的曲艺作品三十二篇。

夏，天津市相声研究会组织天津的部分曲艺演员、作者、理论研究人员参加在青岛举行的，由中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》杂志编辑部、中国青年报社联合主办的全国相声评比演出及讨论会。

7月，天津市曲艺团部分演员常宝霆、白全福、杨少华、张志宽、姚雪芬、王恒等赴大庆演出，历时一个月。

本月，董湘昆、倪万珠、崔文和、陈永忠、马洪信等业余曲艺演员参加由天津市总工会、天津市文化局、共青团市委、中国曲艺家协会天津分会联合举办的群众曲艺会演。

8月，中国曲协天津分会邀请北京曲剧团演员魏喜奎来天津举行个人演唱会，演唱的曲种有奉调大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓、单弦和曲剧选段等。《天津日报》、

《今晚报》、天津人民广播电台、天津电视台均有报道。中国剧协天津分会与中国曲协天津分会并组织了座谈会。

8月24日，河南省戏曲学校第一届曲艺班学员来天津，在滨江剧场举行教学汇报演出。骆玉笙、王毓宝、姚雪芬、杨雅琴、籍薇等做示范演出。

8月25日至27日，中国曲艺家协会天津分会、山东分会和河南分会联合在滨江剧场举办乔派河南坠子演唱会专场演出。山东的郭文秋、郭笑莲，天津的曹元珠、文爱云及河南省戏曲学校曲艺班的学员同台献艺。期间还召开了乔派河南坠子艺术座谈会。

9月1日，中国曲艺家协会天津分会、天津市相声研究会、《今晚报》社、天津人民广播电台及天津电视台为筹措相声艺术基金联合主办的新相声演出会，在天津第一工人文化宫举行。天津的专业与业余相声演员共演出十七个新节目。

9月4日，天津市相声研究会在第一工人文化宫召开第二届年会。侯宝林应邀出席并被聘为名誉会长。天津、北京、南京、苏州、常州等地的相声作者、理论工作者近百人参加了相声学术讨论会。活动历时三天。

9月9日，天津在全国相声评比中获奖情况揭晓。刘梓钰创作的《并非讽刺裁判》获作品一等奖，王鸣录创作的《爸爸儿子》获作品二等奖，刘文亨和王文玉创作的《老大难》、寇庚儒和丁润洪创作的《二重唱》获作品三等奖；苏文茂、马志存获演员一等奖，常宝丰、王佩元、刘文亨、王文玉、魏文亮、孟祥光等获演员二等奖。

9月15日，全国相声评比获奖节目专场演出在天津体育馆举行，由天津电视台、天津人民广播电台联合主办。历时两天。

10月1日，天津市文化局和中国曲艺家协会天津会分联合主办第四届“津门曲荟”，分别在延安影剧院和长虹曲艺厅进行。历时十天，共演出十四台节目。其中新创作、整理的曲目占百分之九十三。

10月6日，中国北方曲艺学校选定校址，在天津八里台南津盐公路西侧，破土动工。

10月20日，日本的中国曲艺鉴赏团来天津观看曲艺演出并与本市曲艺工作者座谈，进行艺术交流。

11月17日，天津市曲艺团在滨江剧场举行“爱我中华、修我长城”赞助活动义演。骆玉笙、马三立、小岚云、花五宝、王毓宝、史文秀、苏文茂、马志存、曹元珠、刘春爱、高辉、常宝丰、王佩元、马志明、谢天顺、刘秀梅、张杰等参加演出。

11月27日，天津市文化局、市总工会、团市委、曲协天津分会、舞协天津分会、剧协天津分会联合举办的“天津市群众曲艺、舞蹈、戏剧会演”评奖活动结束，在科学会堂召开发奖大会，相声《儿子心》、快板书《幸福图》与《赛花灯》、京韵大鼓《墨迹乡情》、拆唱八角鼓《鹊桥新歌》获创作一等奖。

12月1日，天津市相声研究会组织本市专业、业余相声演员赴北京，在西单剧场和长安戏院举行相声大会，历时五天。

12月10日，李润杰、张志宽等赴河北省石家庄市，参加由中国曲艺家协会天津分会、河北分会、辽宁分会联合主办的长篇快板书《燕子李三》专场演出。

12月15日，长篇快板书《燕子李三》专场在天津中国大戏院公演。

本月，薛宝琨的曲艺理论专著《笑的艺术》由百花文艺出版社出版。

本年，天津市曲艺团梅花大鼓演员籍薇、弦师韩宝利随中国说唱艺术团赴美国访问演出。

本年，天津市戏剧研究室扩编为天津市艺术研究所，设有曲艺研究室。

本年，天津市群众艺术馆举办第二届群众评鼓书、故事调演。

本年，天津快板创演者王家骏病逝。

本年，天津市艺术研究所与文化部全国艺术科学规划领导小组、天津市文化局签订了承担《中国曲艺音乐集成·天津卷》撰写工作的议定书。

**1985年**

1月10日，天津等九省市广播电台联合主办的"喜迎新春相声录音专场"首场演出在天津八一礼堂举行。京津两地的相声演员郝爱民、郭全宝、姜宝林、常宝霆、牛群、赵福玉、彭子义、张金华、马三立、王凤山、郭荣启、马志存、王文玉、刘文亨、马志明、谢天顺、朱文仙、金兆庆等参加演出。电影演员陈述、郭振清和叶惠贤应邀助兴表演。

1月20日，天津市群众艺术馆组织天津部分业余曲艺演员组成群艺曲艺团，赴石家庄市群艺馆剧场演出。

1月，《天津演唱》编辑部与华北人才技术开发公司联合举办迎春相声大会。中央广播文工团说唱团、二炮文工团、全总文工团、铁路文工团等单位的演员马季、赵炎、郝爱民、郭全宝、刘伟、冯巩等参加了演出。

2月，骆玉笙赴北京为电视连续剧《四世同堂》配唱主题歌《重整河山待后生》。

3月，天津市艺术研究所承担的哲学社会科学国家重点研究项目《中国曲艺音乐集成·天津卷》编撰工作开始进行。

本月，《中国曲艺音乐集成·天津卷》编辑部在天津延安影剧院举办梅花大鼓音像资料录像演出专场。花五宝、史文秀、花云宝、周文如、张雅琴、籍薇等参加演出。天津市曲艺团乐队演奏的七音换手联弹也参加了录像演出。

4月2日，《天津演唱》编辑部、华北人才技术开发中心在天津联合举办通俗文学、曲艺创作短期培训班。学员约二百人。相声演员侯宝林，漫画家方成，作家冯育楠、蒋敬生，曲艺作家朱学颖、赵连甲等应邀讲课，分别讲授曲艺史、相声溯源等课程以及通俗小说、评书、相声、鼓曲的创作技巧。小岚云、常宝霆、白全福、花五宝、王毓宝、姜存瑞等为

学员做示范演出。

4月18日，马三立、王鸣录、王济、王焚、王毓宝、朱学颖、李润杰、姜存瑞、郝艳霞、骆玉笙、常宝霆、董湘昆、韩德荣、薛宝琨、籍薇等作为天津代表，何迟为荣誉代表，参加了在北京举行的中国曲艺家协会第三届会员代表大会。

4月23日，骆玉笙、王济、王焚、王鸣录、李润杰、常宝霆、薛宝琨等在中国曲艺家协会第三届会员代表大会上经过民主选举当选为理事。

4月24日，骆玉笙在中国曲艺家协会第三届会员代表大会理事会举行的第一次会议上，被推选为中国曲艺家协会主席。

4月，王鸣录相声作品集《聊天儿》由百花文艺出版社出版发行。收录了作者创作的十九段相声作品。

5月16日，中国曲艺家协会天津分会组织本市专业曲艺作者赴四川成都、重庆和山东等地参观访问，历时二十天。

本月，天津市文化局、中国曲艺家协会天津分会组织专业曲艺工作者参加创作学习班，制定1985年曲艺创作计划。

6月10日，八个代表队三十三名业余演员参加天津市第三届群众评书、鼓书、故事调演。本次活动由天津市文化局群众文化处和天津市群众艺术馆联合举办。历时二十余日。

6月，为创作《聊斋》曲艺专场，天津市曲艺团组织本团作者及中国北方曲艺学校等单位的作者赴山东淄博蒲松龄故居柳泉、满井等地采访、座谈。

本月，薛宝琨的曲艺理论专著《中国的相声》由人民文学出版社出版。

本月，朱学颖的曲艺作品集《白妞说书》由中国曲艺出版社出版，王济为该书作序。

8月3日，天津市曲艺团青年演出队成立，主要成员有张志宽、籍薇、高辉、刘秀梅、杨雅琴、戴志成、郑健、刘亚津、王宏等。

8月8日，天津市群众艺术馆在滨江剧场举办首届群众京韵大鼓演唱会。

8月11日，天津实验曲艺杂技团梅花大鼓演员张雅琴个人曲艺专场演唱会在长虹曲艺厅举行。演出了梅花大鼓、京韵大鼓、单弦、天津时调等曲种的曲目。

9月5日，中国曲艺家协会天津分会与天津市群众艺术馆联合举办天津市首届群众相声作品比赛演出，十一个业余表演队的一百名演员参加，演出了五十余个新作品。历时二十天。

10月26日，天津市曲艺团青年演出队赴邢台、邯郸、安阳、新乡等地演出。

10月，骆玉笙、王毓宝应邀到中央音乐学院讲学。骆玉笙示范演唱了京韵大鼓《丑末寅初》和电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》；王毓宝示范演唱了天津时调《梦回神州》。

11月1日，骆玉笙参加中国国际声像艺术公司和北京市京剧昆曲振兴协会联合主办的南腔北调大汇唱音乐会演出，演唱了由大型管弦乐队伴奏的电视剧《四世同堂》主题歌《重整河山待后生》。

11月16日，中国曲艺家协会天津分会、中国北方曲艺学校、天津市曲艺团、实验曲艺杂技团联合为马三立、马涤尘、小岚云、小映霞、王毓宝、王凤山、史文秀、田荫亭、白全福、李润杰、花五宝、姜存瑞、郝艳霞、郭荣启、阎秋霞、韩德荣等举办天津市著名老艺术家舞台生活45——60周年纪念座谈会。天津市委、市文化局及中国曲艺家协会的领导到会祝贺，并向他们颁发奖状等。纪念活动在天津古文化街天乐园举行。

本日，天津市著名老曲艺家舞台生活45——60周年纪念专场演出在延安影剧院举行，历时两天。

11月，天津市曲艺团相声队赴山东省黄县、蓬莱、青岛等市、县演出，上演了王鸣录创作的系列相声《群迷闹喜》。

12月20日，河东区群众文化工作委员会在河东礼堂举办河东曲荟，天津市曲艺团、实验曲艺杂技团、河东区业余曲艺团的演员参加了演出。

# 曲 种 表

| 曲种名称 | 别　　名 | 形成或传入时间 | 形成或传入地点 | 曲　　调 | 流布地域 | 状况 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 凤阳花鼓 | | 明代传入 | 安徽 | 〔花鼓调〕〔十杯酒〕 | 天津 | 无演唱 |
| 宣　　卷 | 宝　卷<br>文明宣卷 | 明代 | 天津 | | 天津 | 已消亡 |
| 马 头 调 | 码头调 | 清乾隆年间传入 | 运河沿岸 | | 天津 | 少有演唱 |
| 子 弟 书 | | 清乾隆年间传入 | 北京 | | 北京<br>天津 | 已消亡 |
| 岔　　曲 | | 清乾隆年间传入 | 北京 | 〔岔曲头〕〔岔曲尾〕<br>〔大岔〕〔平岔〕<br>〔脆岔〕〔起字岔〕 | 天津 | 尚存 |
| 什 不 闲 | | 清中叶传入 | 北京 | 〔四喜〕〔八掌〕<br>〔架子曲〕 | 天津 | 无演唱 |
| 太平歌词 | | 清中叶传入 | 北京 | | 天津 | 尚存 |
| 东北大鼓 | 辽宁大鼓<br>奉天大鼓 | 清中叶传入 | 辽宁 | 〔切口〕〔扣调〕<br>〔两小口〕〔四大口〕 | 天津 | 尚存 |
| 平 谷 调 | 平谷大鼓<br>铁片大鼓 | 清中叶传入 | 京东及平谷一带 | 〔平腔〕 | 天津 | 无演唱 |
| 南　　词 | | 清中叶传入 | 福建<br>江苏　浙江 | | 天津 | 无演唱 |
| 巧变丝弦 | 三弦弹戏 | 清中叶后 | 天津 | 仿歌曲、戏曲、器乐 | 天津 | 已消亡 |
| 北板大鼓 | | 清中叶后传入 | 北京 | | 天津 | 无演唱 |
| 联珠快书 | 明公快书<br>联珠调　快书 | 清中叶末传入 | 北京 | 〔书注头〕〔春云板〕<br>〔流水板〕〔联珠调〕 | 天津 | 尚存 |

（续表一）

| 曲种名称 | 别　　名 | 形成或传入时间 | 形成或传入地点 | 曲　　调 | 流布地域 | 状况 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 西域板 | | 清道光、咸丰年间 | 天津 | 〔平腔〕 | 天津 | 尚存 |
| 怯大鼓 | | 清咸丰、同治年间传入 | 河北中部 | 〔平腔〕 | 天津 | 无演唱 |
| 卫子弟书 | 津子弟书 | 清同治、光绪年间 | 天津 | 〔起板〕〔硬起〕〔头行〕〔忙子〕 | 天津 | 已消亡 |
| 时新小曲 | | 清 | 天津 | 〔银纽丝〕〔打新春〕〔摊簧调〕〔山歌〕 | 天津 | 少有演唱 |
| 评　　书 | 摔评 | 清 | 天津形成及北京传入 | | 天津 | 尚存 |
| 木板大鼓 | | 清传入 | 河北中部 | 〔平腔〕 | 天津 | 尚存 |
| 双　　簧 | | 清传入 | 北京 | | 天津 | 偶有演出 |
| 打连厢 | | 清传入 | 江南诸省 | | 天津 | 无演唱 |
| 单　　弦 | 牌子曲<br>八角鼓 | 清传入 | 北京 | 〔太平年〕〔湖广调〕〔四板腔〕〔云苏调〕〔南锣〕〔北鼓〕〔南城调〕〔靠山调〕〔金钱莲花落〕等 | 天津 | 尚存 |
| 折唱八角鼓 | | 清传入 | 北京 | 〔南城调〕〔怯快书〕〔柳子腔〕等 | 天津 | 无演唱 |
| 弦子书 | | 清传入 | 河北任丘一带 | | 天津 | 无演唱 |
| 相　　声 | | 清传入 | 北京 | | 天津 | 尚存 |
| 莲花落 | 太平歌词 | 清传入 | 北京 | | 天津 | 无演唱 |
| 荡　　调 | 档调 | 清传入 | 运河沿岸 | | 天津 | 无演唱 |
| 梨花大鼓 | 梨花调<br>犁铧片<br>山东大鼓 | 清传入 | 山东 | 〔起腔〕〔平腔〕 | 天津 | 少有演唱 |

（续表二）

| 曲种名称 | 别　　名 | 形成或传入时间 | 形成或传入地点 | 曲　　调 | 流布地域 | 状况 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 数来宝 | | 清 | 天津 | | 天津 | 尚存 |
| 苏　滩 | | 清传入 | 江苏 | 〔平调〕〔太平调〕 | 天津 | 无演唱 |
| 单弦拉戏 | 单弦锯戏 | 清末 | 天津 | 仿戏曲唱段、器乐曲 | 天津 | 已消亡 |
| 京韵大鼓 | 津韵大鼓<br>卫调大鼓<br>天津大鼓<br>京津大鼓<br>京调大鼓<br>文明大鼓<br>文武大鼓<br>自然大鼓<br>改良大鼓 | 清末 | 天津<br>北京 | 〔起腔〕〔平腔〕<br>〔甩板〕〔垛板〕<br>〔长腔〕〔西皮〕<br>〔二黄〕等 | 天津<br>北京 | 尚存 |
| 讲　报 | | 清末 | 天津 | | 天津 | 已消亡 |
| 扬州小调 | | 清末传入 | 江苏　扬州 | | 天津 | 无演唱 |
| 乐亭大鼓 | 乐亭调<br>铁片大鼓<br>滑稽大鼓 | 清末传入 | 通县、<br>三河一带 | 〔平腔〕 | 天津 | 尚存 |
| 申　滩 | 申曲<br>本滩 | 清末传入 | 上海 | 〔三角板〕〔赋子板〕<br>〔长腔长板〕等 | 天津 | 无演唱 |
| 西河大鼓 | 西河调<br>河间大鼓 | 清末传入 | 河北<br>河间一带 | 〔头板〕〔二板〕<br>〔三板〕〔蚍蜉上树〕<br>〔一马三跳涧〕等 | 天津 | 尚存 |
| 竹板书 | | 清末传入 | 河北中部 | 〔头板〕〔二板〕<br>〔安板〕〔流水板〕 | 天津 | 少有演唱 |
| 京东大鼓 | 地头调<br>乐亭大鼓 | 清末传入 | 京东<br>宝坻一带 | 〔起腔〕〔平腔〕<br>〔十三咳〕 | 天津 | 尚存 |
| 河间大鼓 | | 清末传入 | 河北中部 | 〔起腔〕〔甩腔〕 | 天津 | 无演唱 |

（续表三）

| 曲种名称 | 别　　名 | 形成或传入时间 | 形成或传入地点 | 曲　　调 | 流布地域 | 状况 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 河北乐亭大鼓 | 乐亭调 | 清末传入 | 河北东北部乐亭 | 〔四大口〕〔八大句〕 | 天津 | 无演唱 |
| 拉洋片 | | 清末传入 | 北京 | | 天津 | 无演出 |
| 梅花大鼓 | 梅花调 | 清末传入 | 北京 | 〔怯何〕〔怯秀〕〔慢板〕〔二六板〕〔跟头板〕等 | 天津 | 尚存 |
| 滑稽大鼓 | | 清末 | 天津 | 〔平腔〕〔甩板〕 | 天津 | 无演唱 |
| 落腔调 | | 清末民初传入 | 京东安次 | 〔起腔〕〔平腔〕 | 天津 | 无演唱 |
| 河南坠子 | | 二十世纪二十年代 | 河南及河北南部 | 〔引子〕〔平腔〕〔寒韵〕〔牌子〕〔快扎板〕等 | 天津 | 尚存 |
| 大擂拉戏 | 雷琴演奏 | 二十世纪二十年代 | 天津 | 仿戏、曲、歌、器乐曲 | 天津 | 尚存 |
| 山东琴书 | 唱扬琴 | 二十世纪二十年代 | 山东 | 〔凤阳歌〕〔垛子板〕 | 天津 | 尚存 |
| 滑　　稽 | 滑稽口技<br>滑稽歌舞 | 二十世纪二十年代末 | 天津 | 戏曲、曲艺、民歌小曲以及用口技摹拟西乐演奏等 | 天津 | 无演出 |
| 单琴大鼓 | 琴书<br>扬琴大鼓<br>北京琴书 | 民国二十三年(1934) | 天津 | 〔平腔〕 | 天津 | 少有演唱 |
| 奉调大鼓 | 唐山大鼓 | 二十世纪三十年代末 | 河北东北部 | 〔大板〕〔散板〕 | 天津 | 无演唱 |
| 单人影戏 | | 二十世纪三十年代末 | 天津 | | 天津 | 已消亡 |

（续表四）

| 曲种名称 | 别　　名 | 形成或传入时间 | 形成或传入地点 | 曲　　调 | 流布地域 | 状况 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 山东快书 | | 二十世纪四五十年代 | 山东 | | 天津 | 尚存 |
| 徐州琴书 | | 二十世纪四五十年代 | 江苏徐州 | 〔慢板〕〔快板〕 | 天津 | 无演唱 |
| 天津时调 | 时调<br>靠山时调 | 1953 年 | 天津 | 〔靠山调〕〔拉哈调〕〔鸳鸯调〕〔悲秋调〕〔二六板鸳鸯调〕〔大数子〕等 | 天津 | 尚存 |
| 快 板 书 | | 1953 年 | 天津 | | 天津 | 尚存 |
| 天津快板 | | 二十世纪五十年代后期 | 天津 | 〔大数子〕 | 天津 | 尚存 |
| 山东柳琴 | 拉魂腔 | 1960 年 | 天津 | 〔冒调〕 | 天津 | 尚存 |
| 故　　事 | | 二十世纪六十年代后期 | 天津 | | 天津 | 无演出 |

# 志　　略

# 曲　　种

**京韵大鼓**　曾名卫调大鼓、津调大鼓、津韵大鼓、天津大鼓、小口大鼓、文武大鼓、文明大鼓、改良大鼓、自然大鼓、京调大鼓等等，亦曾笼统名为“大鼓书”。

约在清代道光、咸丰年间，来自直隶省（今河北省）中部沧州、河间一带的木板大鼓艺人，在天津的庙会、集市以及佣工商旅集中的河沿、码头、城墙外围等处撂地演出。较有名的艺人主要有自河间逃荒来天津的刘能（刘宝全之父）、天津的王庆和（王瘸子）、郑国勋（郑大辫子）等。艺人自己敲击大鼓或以大板击节，演唱《吴越春秋》、《瓦岗寨》、《梅花三国》、《白蛇传》等长篇书。使用河间一带的方音，夹说夹唱。唱腔绵长、平直。又多为坐唱，以叙述故事吸引听众，无身段表演。因使用大板击节，也曾被称为“大板书”。在天津演唱既久，渐有天津人学演。一部分木板大鼓艺人在天津的演唱发生了适应市民口味的变化。如王庆和等能唱多个曲种，自身又擅三弦技艺，乃使用三弦伴奏，自弹自唱。后逐渐有了弦师。演唱由夹说夹唱渐变为以唱为主，比较注重音乐曲调，唱腔渐趋丰富，语音也有较多改变。以字行腔的结果使得它的唱腔在平声归韵时呈下旋状态，带有明显的天津音，与初入津时有了很大的不同，被称做“大鼓书”。不过，在天津市民听来，仍觉得是乡间的怯口音，故呼之为“怯大鼓”。另一些艺人仍保留木板大鼓的原来形态，继续在天津演出。这些艺人也都纷纷收徒，传授技艺，如王庆和即收有王宝寅、刘宝全、赵宝翠等多个弟子。

怯大鼓艺人走街串巷和进入宅门演出，并于光绪中叶进入茶楼、书馆演唱。很快就成为主要演出曲种之一。串街入户的艺人以无身段表演的坐唱为主，不一定用鼓，不带弦师时艺人自己弹三弦。所唱曲目长篇、短篇并重。在茶楼、书馆演出则为站唱，有弦师伴奏。艺人易大鼓为小型扁鼓（即书鼓），置于场面桌上，仍使用木板击节，主要演唱短段。怯大鼓的曲目远比木板大鼓为多。长篇书有《绿牡丹》、《粉妆楼》等，短篇常演曲目有《百山图》、《追钵》、《坐楼》、《挑帘裁衣》、《杨志卖刀》、《南阳关》、《马鞍山》、《疯僧扫秦》、《胡迪骂阎》、《吕蒙正》、《赵云截江》、《借东风》、《斩华雄》、《凤仪亭》、《长坂坡》、《华容道》、《草船借箭》、《单刀会》、《博望坡》、《卧牛山》、《斩貂蝉》、《战马超》、《白帝城》、《蓝桥会》、《拴娃娃》、《佳人送饭》、《咬脐郎回围》、《两口争灯》、《摔镜架》、《丁香割肉》等等。代表艺人有宋五（玉昆）、胡十（金堂）、霍明亮、刘增元、史振林（史大麻子）、朱德庆等。光绪中叶，仅宝和轩每天就有宋五、胡十、霍明亮、刘增元四场演出。此时，霍明亮开始使用身段和大的表演动作，

《卧牛山》、《斩华雄》等是其代表曲目。宋五、胡十都是盲人，只工坐唱。宋五不仅编制了许多唱词如《大西厢》，还不断创出新唱腔，并首先将京剧的唱腔曲调引入他的唱段中，如《马鞍山》中的二黄、《南阳关》中的西皮等。胡十经常在花街柳巷卖唱，其所唱之《妓女托梦》、《妓女上坟》、《打王八》等曲目向有“胡八段”之称，影响所及，天津的落子馆（坤书馆）和书寓中“坐排班”的唱手纷纷学唱。原演唱木板大鼓的艺人刘宝全、白云鹏和票友张小轩等分别师从宋五、胡十、霍明亮、朱德庆、史振林等，习怯大鼓，光绪十六年（1890）以后，他们先后开始往返京、津之间演出。这时，艺人们各自作出了不同程度的变革。其中，刘宝全在北京演出期间，受到京剧名家谭鑫培等人的指点，去掉冀中方音，改用北京语音演唱，以适应观众的欣赏口味；又在加强歌唱性、突出“唱书”特点方面不断改进。白云鹏则以他原籍的霸县堂二里语音为基础，并混合使用天津、北京的字音。光绪二十六年，霍明亮之子霍连仲在天津开始加用四胡为刘宝全伴奏，后刘宝全也增用琵琶，开创了三弦、四胡、琵琶“三大件”伴奏的模式。“大鼓书”的叫法被普遍使用。稍后，出现了女性艺人，第一个以艺人身份在天津登台的是来自北京的钟贞荣之妹庚姑娘，几乎与她同时，艺名黑姑娘的女艺人也进入茶园演唱，至二十世纪初，天津落子馆的众多著名唱手如大姑娘、王红宝、王瑞喜、高六顺、王宝翠、京翠卿、张金环、宋二荣、金桂宝、小金英等，也都演唱这种京字津韵的大鼓书。光绪三十四年，刘宝全、张小轩、杜顺喜、宋二荣、张金环、高六顺、小金英等灌制了一批唱片，如《八喜》、《八爱》等，曲种名称均署名为“大鼓书”。此时著名的弦师有韩永忠、韩永先、王宝寅等。

“大鼓书”在天津这个水陆码头、五方杂处的特定环境中，大量吸收了本地和外来的姐妹艺术，如南方弹词的音乐和伴奏手法，山东大鼓的某些旋律，以及京剧、蹦蹦的唱腔等。它的曲目基本为多个曲种共有，也为本曲种艺人所共有，如刘宝全亦曾演唱《妓女悲秋》等。此时，它的唱腔因人而异，呈现出不同的风格和韵味。但就总体而言，它已经有了长腔，有了甩板，尤其是原有的河间一带方音得到较为彻底的清除。经常上演的内容又增加了《八喜》、《八爱》、《丑末寅初》、《妓女自叹》、《独占花魁》、《包公夸桑》、《金山寺》、《绕口令》、《鸿雁捎书》、《许仙游湖》等短篇，还出现了一批结合当时时事新编的曲目，如《灯下劝夫》、《劝各界》、《改良劝夫》、《马大帅守杨村》等等。在演唱的形式上，更出现了“拆唱”，即两人合演。拆唱的曲目主要有《挑帘裁衣》、《争灯》等。

民国七年（1918）2月6日，《益世报》在三新公司新华电影园的广告中首次使用了“京韵大鼓”的称谓，演出者是黑大姑和韩永禄、白凤岩。杨庆五于民国九年出版的《大鼓书词汇编》则标出《昭君出塞》、《舌战群儒》等十六个曲目是京韵大鼓，但艺人演出时的叫法仍长期不能一致。

民国以来，已经成名的张小轩、刘宝全、白云鹏等人，各自在京韵大鼓的基本唱法中遴选了适宜自己条件的唱腔、唱法，同时规整唱腔的格局，进行不同程度的创新。这些成果固

定下来以后，被更多的艺人模仿、传唱，京韵大鼓的演唱出现了两种基本模式。张小轩、白云鹏所唱的曲调较多地保留着“大鼓书”的成分，即起句平缓，鼓板使用较简单，基本没有高腔，演唱中“说”与“唱”的分野不明显。语音运用方面，张小轩的津音略重，白云鹏也并没有完全放弃霸县方音。两人在相同的基调上形成了截然不同的个人风格。张小轩继承了霍明亮的演唱风格，所唱平直流畅，奔放质朴，垛板迅疾，表演幅度大，具有大气磅礴、粗豪古朴的特色，以擅演《华容道》、《长坂坡》、《单刀会》等武段子著称。而白云鹏在《金定骂城》、《白帝城》、《凤仪亭》、《哭祖庙》等曲目中，凭借独特的润腔技巧和细腻委婉的小腔处理，使他的唱腔低回幽咽，如泣如诉，具有感人的力量。刘宝全以继承宋五的风格为主，兼收霍明亮和胡十之所长，并以京音为基础设计唱腔，而甩板时仍保持天津字音，这种处理使得他的唱腔旋律上扬，在唱段的第一句就用一个高腔的唱法是他的首创。他借鉴京剧的演唱艺术，使用立音、假声、韵白、上口字，运用身段功架表演，而且重视鼓与板的运用，以较为复杂的鼓套子烘托气氛。刘宝全的演唱雄健激越，兼擅文曲和武曲，《长坂坡》、《百山图》、《马鞍山》、《单刀会》、《刺汤勤》等都是他的享名之作。由于刘、张、白等人演唱的基调不同，风格迥异，虽有少量的曲目仍然共有，但所表现的意境与韵味已完全不同。经过他们各自的发展变化，曲种的品位提高了，京韵大鼓的唱腔音乐与演唱趋于庄重严谨，表现能力有所加强。伴奏音乐也有了创新，如青年弦师白凤岩在《马鞍山》等曲目中增加了成套的前奏和过门。弦师的地位得到重视，韩永禄的名字就已经常出现在唱片片芯上和演出广告中。天津的京韵大鼓艺人还到山东、河南、上海等地演唱，曲目和从艺人员也都有所增加。长篇书已经不再演唱，只选取其中一些片段做为独立的短篇曲目演唱，如《白蛇传》中的《断桥》、《梅花三国》中的《斩貂蝉》等。另外还有大量子弟书曲目如《宁武关》、《战代州》、《一门忠烈》、《方孝孺》、《太虚幻境》等以及由其他曲种移植和整理改编的《活捉三郎》、《闹江州》、《游武庙》等等短篇曲目，曲词也渐趋文雅。天津的报界、教育界人士也创作、整理和改编唱词，反映时代的曲目和作品继续不断地出现，如《劝剪发》、《前车鉴》、《马占山血战史》、《一二八之上海》、《孙总理伦敦蒙难》等。张小轩、白云鹏分别上演了自己新编的《天津水灾》、《维持国货》等。曾广为流行的“胡八段”在这个曲种中已无



张小轩演出照



京韵大鼓艺人、弦师：白云鹏（前左）、刘宝全（前右）、钟少亭（后左二）、钟德海（后左四）、韩德荣（后左五）

人再演，一些通俗曲目和民间故事如《拴娃娃》、《摔镜架》、《佳人送饭》、《夸桑》、《两口争灯》、《八喜》、《八爱》、《丁香割肉》、《咬脐郎回围》、《吕蒙正》和《挑帘裁衣》、《疯僧扫秦》、《胡迪骂阎》等也已不见演出。继庚姑娘第一个以女艺人身份登台之后，又一批女艺人如黑姑娘、林红玉、良小楼等也相继登台并享名。王文川、王洪利等则充实了弦师队伍。

在艺术发展方面，张小轩、刘宝全、白云鹏的不同演唱风格各自吸引了男女艺人追随效法，开始被顾曲者和评论者视为当时的三大流派。流派称谓的确立也标志着曲种的进一步成熟。学刘宝全的关贞奎、王贞禄、小黑姑娘、白凤鸣、李石如（票友），学张小轩的王鑫樵，学白云鹏的月如、刘晓峰、戴和卿以及小翠花、杜月舫等都已在各杂耍园登台并得到好评，加上原有的林红玉、杜顺喜、张金环等人，使京韵大鼓从艺人员和演出场次在各杂耍园中占了最大的比例。京韵大鼓在天津取代了旧日单弦、什不闲等的攒底地位。

刘宝全的演唱技艺日趋完美。他在自己所有的七八十个曲目当中精选了二十余个，反复加工、锤炼，作为晚年的保留节目。唱法上他打破此前京韵大鼓的每个唱句中间不间断、不加小花腔点缀的规则，在平腔唱句的中间唱出或长或短的拖腔，并随之增加了为句中腔托垫的伴奏小过门，这种唱腔被称为“玉带腔”，迅即被刘派艺人仿效。他还用闪板的方法唱出了三拍子的旋律，如《长坂坡》之“长坂坡前滴血汗”一句的“滴血”二字，这更是北方鼓曲中前所未有的创造。对鼓、板的使用也加以精简。他的总体演唱风格也由堂皇英武趋于深沉婉约，更重于表现意境。与刘宝全并称“鼓王”的白云鹏，在细节处强调了他的乡音，强化了他的特色，诵说的成分较此前为多，唱腔更为精细柔美。张小轩的传人不多，成名的仅张金环一人。后虽收徒宋明元，但宋明元是弦师，并不登台演唱。而张小轩的唱腔唱法在几十年中面貌依旧，渐不能吸引顾曲者，于二十世纪三十年代中期趋于停滞，张派艺术不久更因张小轩离津赴东北而告衰落。

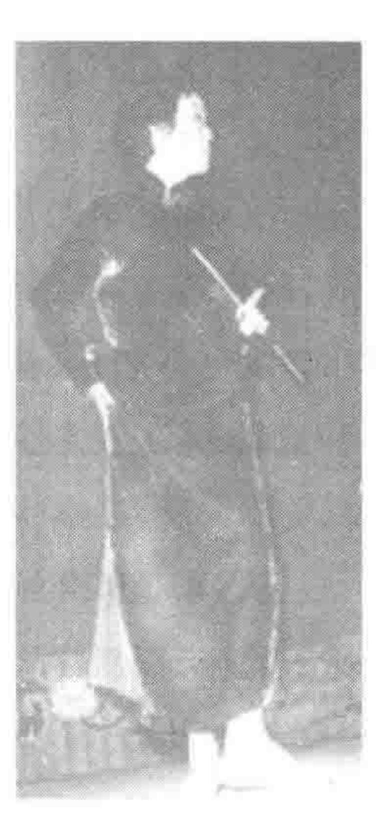
至三十年代中期，李艳芬、章翠凤、桑红林、侯月秋、刘凤霞、吴凤鸾、冯质彬等逐渐成名。民国二十五年，小彩舞随韩永禄北上到天津，先在中原公司游艺场等处登台唱中场，因嗓音绝佳，引起天津观众注意。不久，小梨园的“大梁”、梅花大鼓艺人花四宝辍演，园方经人推荐约小彩舞助演，不久便在小梨园攒底，从此在天津享名。此时，京韵大鼓的弦师队伍也不断加强，韩德泉、钟德海、王文川、韩德荣、钟吉瑞、程树棠、刘文有、李墨生、祁凤鸣等较为有名。其中像韩德泉、程树棠，不仅精于伴奏，还能编曲、创腔，代师传艺。


宋明元演出照

天津沦陷时期，演唱京韵大鼓的艺人继续增加，并涌现了一批出色的人才。民国二十七年，十六岁的小岚云在天晴茶社首演，迅即享名，旋被大观园约为台柱。民国二十九年小映霞登台演唱，两年后阎秋霞来天津，继而，孙书筠、方红宝、郑蝶影、双凤

舞和张玉昆、乔凤楼等也都先后在天津演出并走红。沦陷时期的新曲目以利用历史题材配合时代的内容为主，如白云鹏重新编排的《煤山恨》，业余作者寇泰逢编写的《风波亭》（又题《武穆归天》），都以激励民志为目的。传统题材方面，刘宝全新排了子弟书曲目《双玉听琴》、《杨志卖刀》；白云鹏上演了《晴雯补裘》、《祭晴雯》、《恸别晴雯》、《撕扇》、《扑蝶》；小映霞演出了《画皮》、《葛巾》等《聊斋》曲目。以往较少见的《绿衣女》、《周西坡》（《罗成叫关》）、《摔琴》、《哭黛玉》、《取四郡》、《红梅阁》、《七星灯》等子弟书曲目，也都被京韵大鼓艺人搬演。艺人们还常选唱某些传统曲目来表示对侵略者的愤慨。如刘宝全每期公演的头三天常用《宁武关》、《一门忠烈》、《别母乱箭》作"打炮"曲目，演出时他"悲愤国事，语多激昂慷慨，声尤呜咽哀悒"，每每使观众听得激愤难抑。民国二十八年他到南京演出，同样以这三个曲目打炮，天津的报纸报道这一消息时称：鼓王在南京登台三日，节目无不壮烈，引动了观众保我国土的呼声。稍后刘宝全并将《宁武关》拍成电影，各影院争相放映。白云鹏的《贞娥刺虎》、白凤鸣的《战代州》等也都是此时期常演的曲目。

此时期在天津演唱京韵大鼓的男艺人已不多，除刘宝全、白云鹏以外，有名的不过三五人，如冯质彬、李石如、关贞奎和常来天津作短期演出的白凤鸣，余者四五十人都是女性。在长期的演唱中，她们逐渐分化，学刘宝全的，如小黑姑娘、林红玉、桑红林、侯月秋、小岚云、章翠凤等，仍较严格地遵循刘宝全的演唱风格；更多的则以"刘派"的唱腔唱法为本，由自身的条件出发，做了程度不同的变更。如小彩舞、孙书筠等，她们发展高音区的唱腔，加强歌唱性，也不拘于刘宝全的二十余个曲目，同时还吸收白云鹏、白凤鸣的唱腔特色，使她们的演唱兼具刘宝全的华贵刚劲和白云鹏的委婉蕴藉或白凤鸣的舒缓稳练。其中小彩舞较为突出。


桑红林演出照

小彩舞（1914）本名骆玉笙，是河北省安次县戏法艺人骆彩武的养女。自幼随养父母卖艺，四岁即演出京剧清唱，后正式学唱京剧。民国二十年结识白凤岩，得其指点，乃改习京韵大鼓。民国二十三年遇到韩永禄。韩永禄乃将"刘派"京韵大鼓的演唱特色、规律等等悉心传授，并为之操弦。在天津享名后，她并不拘于刘派，而是在学刘派的基础上，吸收白云鹏的某些唱腔，借鉴刘宝全弟子白凤鸣在刘宝全唱腔上的变化，结合自己的嗓音特点，于三十年代后期开始表现出自己的演唱风格。她利用颤音拖腔，在刘派之外的曲目中试用自己独有的唱腔。在一些新上演的曲目中进行大胆创造。如《击鼓骂曹》中配合胡琴演奏〔深夜沉〕曲牌，双手执鼓棰击打大堂鼓。在新排练的《剑阁闻铃》中多处试谱新腔，使之成为她的特有曲目。小彩舞尤其善于揣摩曲词和曲中人物的情境，使她的演唱声情并茂，被誉为"金喉歌王"，声誉历久不衰。由于她艺术上始终坚持博采众长来加强自己的独有韵味，故早在四十年代前期，一些评论者就开始有了小彩

舞可自成一家的说法。稍后又有人预言，日后将有“骆派”大行其道。也有人在评论中指出，“骆派”京韵大鼓应当“成立”。有人撰文说，小彩舞是“继刘白张后开基立业自创家法之人物”，“骆派大鼓”已经成立，而“小彩舞是鼻祖”。(1946 年 8 月 28 日《星期六画报》增刊二号，敬文：《骆派京韵大鼓成立，小彩舞是鼻祖》)


小彩舞演出照

四十年代中期以后，许多艺人到外地演出，1949 年 1 月天津解放，艺人们陆续返回天津。以白云鹏、小黑姑娘、孙书筠等为主分别组织了红风曲艺社、群声曲艺社等演出团体，京韵大鼓仍是重要的曲种。艺人们积极响应曲艺要“说新唱新”的号召，开始排演新节目。起初多是以旧曲的模式换用新词句，如《新十女夸夫》、《改良劝夫》等，但很快就改变了这种做法，中华人民共和国成立前后的一年中，出现了大量取自真人真事、新人新事的新编曲目。如富少舫编演的《解放后的天津》(即《新天津》)、白云鹏编演的《四女夸夫》，阎秋霞、林红玉、马书麟、钟翠云、陈玉华和石玉屏等演唱的《刘志丹》、《三勇士推破船》、《江南使者》、《五劝》、《小西天》和《王桂香》等。其中，阎秋霞在 1949 年 10 月 11 日上演的新曲目《三勇士推破船》中，加入了歌曲，是这个曲种尝试创新之始。而传统曲目受到质疑，只有少数经大幅度删改或改换主题后上演，如《南阳关》加入农民起义内容，删去托兆、梦境情节，改名《新南阳关》；又如《战代州》改为歌颂农民军的胜利，名为《新解放代州》等，但均未能成为保留曲目。

从 1952 年开始，京韵大鼓创作新曲目、整理演出传统曲目出现了蓬勃的局面。赞颂新生活的《庆祝新中国》、《开荒自救》，歌颂抗美援朝英雄事迹的《独胆英雄吕松山》、《黄继光》等曲目由小彩舞、阎秋霞等人演唱，有的还灌制了唱片。传统曲目《大西厢》、《单刀会》等或经过修改剔除其中的糟粕，或精简篇幅，仍然受到群众的欢迎。有关部门还通过访问，发动老艺人回忆、记录了一批传统曲目的唱词。

五十年代后期至六十年代中期，在“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指引下，京韵大鼓的音乐、表演和新曲目的创作出现了较多的成果。流派艺术也得到发展。形成了这个曲种发展的高峰。

在音乐改革方面，京韵大鼓演员和弦师都作出了不懈的努力。和平区曲艺团的白派演员阎秋霞与弦师韩德荣、作者孙世甲一起，在改编自小说《红岩》的曲目《绣红旗》中再一次使用了歌曲，引入了《红梅赞》的后段。并使之与鼓曲有机融合、衔接自然巧妙。而在《愚公移山》中，有些关键唱句使用了刘派唱腔来增加雄壮的气概，又为曲中人物愚公与智叟安排了截然不同的语气和旋律。弦师更大胆采用新的前奏音乐为大段说白伴奏，引出演员的吟诵；在大段诵说之后，无过门、垫头，紧接开唱，成为说中起唱的首创。小彩舞在《光荣的

航行》中以歌曲旋律入曲的尝试，充分地发挥了她演唱的抒情特色；《珠峰红旗》在新型的伴奏音乐中有多处朗诵式的夹白，结尾的唱腔更处理得昂扬豪放。小岚云的《满江红》以昆曲曲牌谱入唱腔，很好地抒发了岳飞豪情干云的气魄，取得慷慨雄壮的效果；《逼上梁山》中对传统唱腔合理的化用，也使京韵大鼓特色更为鲜明。她在《洪母骂畴》(1962 年)、《红心爱社》(1962 年)也都有出色的创造。

经过对传统曲目几番挖掘与恢复演出和新曲目的持续推出，流派艺术有了重要的发展。小岚云在刘派原有的基础上进一步加强它的特色并赋予新的气息。小岚云本名钟俊峰，1922 年生于鼓曲世家。长期在天津演出，并直接得到刘宝全的指点。她嗓音气力条件过人，幼工扎实，有演唱京剧老生的基础。五十年代以来，她在继承刘宝全的前提下，上演了一批经精心琢磨的新曲目和传统曲目，从中发展了刘派的高腔，但她并不使用立音、假声、颤音等经过装饰的嗓音，虽音域极宽而全用本嗓。她又变刘宝全的说唱为歌唱，重气势与意境；基本不使用津音，而以北京音演唱。功架大方潇洒而不琐碎。加强了刘派的昂扬激越和雍容华贵，难能地保持着刘派的阳刚，尤其在传统曲目《长坂坡》、《华容道》、《单刀会》、《战长沙》等的演唱中，成功地赋予了赵云、糜夫人、关羽、黄忠等人物凛然的磅礴之气。



小岚云演出照



林红玉演出照

宗刘派的女演员中，林红玉发展了演唱中“说”的成分，加强了表演身段来刻画人物，使李逵、张顺(《闹江州》)，鲁智深(《桃花庄》)等人物形象生动鲜明。侯月秋嗓音渐低，则发挥声音宽而响的优势，形成在较低音区行腔的特色，并多用鼻腔共鸣以补气力之不足；又着力用细腻的小腔和饱满的情绪勾勒人物的内心活动，在《刺汤勤》、《白帝城》等刘派重要曲目中，营造出凄美感人的气氛。桑红林十余岁即有“小鼓王”之号。她的唱腔偏于俏美。尤长于揣摩曲中人物感情，重表演，表情细腻、动作优美适度，在做功方面发展了刘派艺术。小映霞自四十年代后期，就在宗刘派的同时受到白云鹏弦师程树棠的指点，上演了一批刘派之外的曲目，如《画皮》、《罗成叫关》、《葛巾》、《取四郡》、《大战枣阳》、《狸猫换太子》等，对白云鹏、白凤鸣演唱风格有所吸收。她融合白派的润腔技巧，增加了唱腔中柔美的成分，也注重说唱的结合。台风优美，善用功架，摹拟曲中人物能够传神。她们的弟子有张秋萍、张雅丽、马希英、刘秀英、赵桐光、杨凤杰等。

五十年代末，白派京韵大鼓也有了一定发展。阎秋霞成为天津仅有的白派演员。她嗓音柔韧，音域不宽但善于运用。演唱白派原有曲目注重保持白云鹏固有的特色。以素称

“缠绵悱恻”的白派京韵大鼓表现现代人物、英雄人物时，她注意从情绪、神气入手，冲淡白派曲调哀怨凄伤的成分，努力代之以从容悲壮，使白派的神髓得以在新曲目中保留并发扬，具有了鲜明的时代感。从1949年上演《三勇士推破船》开始，她在《黄继光》、《前沿渔民》、《绣红旗》、《白毛女》等一系列新曲目中，都有不同程度的创新，《愚公移山》更成为白派名作。1962年她正式收徒赵学义、李世明、刘志光、韩桂芬等，致力于白派艺术的传播。



小映霞演出照

六十年代初，小彩舞上演了《珠峰红旗》、《卧薪尝胆》和《光荣的航行》等新曲目，在演唱方法和唱腔音乐上有所创新，显示出她个人的风格特色已经形成。在传统曲目中，她个人的特色也较明显。长春电影制片厂将她演唱的《丑末寅初》和《剑阁闻铃》拍摄成记录影片。同时，她也开始向曲艺团招收的少年学员传授技艺。

弦师刘文有、韩德荣、钟吉瑞、钟吉铨、钟德海、张伯华、胡宝钧等，分别在各个演出团体中与演员配合一起，致力于新曲目的音乐改革和传统曲目的出新，均有一定的成绩。有的还正式收徒传艺，如刘文有等分别教授了张子修、韩宝利、毛家华等。

“文化大革命”开始，京韵大鼓同其他曲艺形式一样受到冲击。演员、弦师被迫离开舞台，青年演员有的转为其他曲种或转业，老演员下放到工厂或农村。京韵大鼓艺术的发展受到阻滞。至六十年代后期，当时的天津市曲艺杂技团为使这一曲种恢复生机，组织力量，将现代京剧《智取威虎山》和《红色娘子军》的重要场次改编成京韵大鼓曲目《打虎上山》和《椰林红旗》，由中年演员陆倚琴演唱。



陆倚琴演出照

陆倚琴十二岁即随小彩舞习京韵大鼓，五十年代曾参加中央歌舞团，任合唱演员，在演唱的方法和构筑曲文的意境方面有独到之处。她学小彩舞重韵味、求神似，并注入新的气息。她在六十年代演唱的新编曲目《急浪丹心》中还引入了川江号子来烘托曲文所特有的地方色彩。这时，对于全新的曲目《打虎上山》、《椰林红旗》的唱腔和唱法，表现手法等等，都有较为新型的、恰当的处理。演出获得成功，唱段也灌制了唱片。

进入七十年代，形势渐趋和缓。1971年开始，天津市曲艺杂技团决定招收一批学员，补充曲艺队伍。骆玉笙（小彩舞）被委派到中学招生，学员班建立之后，骆玉笙、小岚云都成为学员班的教师。后来，桑红林等也参与了教学工作。七十年代中期，当初离开曲艺杂技团和各区曲艺团、队的演员、弦师陆续归队。

“文化大革命”结束，天津的曲艺团体和从业人员逐渐回归。至七十年代后期，已经能够有正常的演出，曲目、音乐、表演形式等各个方面都迅速出现了新局面。六十年代培养的学员（演员、弦师）已经成长起来，成为市、区曲艺团的骨干，担当起演出和创新的重担。刘春爱、赵学义、张秋萍、马希英、姚士泉、杨凤杰等将骆玉笙、阎秋霞、林红玉、侯月秋、小岚云、桑红林等老一代演员传授的技艺继承下来，也间接发扬了刘派和白派的艺术。韩宝利、王力扬、张子修、马健等也都以出色的伴奏技艺有力地辅佐了演员，并在音乐改革当中做出成绩。他们演出的曲目有《风尘知己》、《泰山娃娃》、《墨迹乡情》、《海瑞报恩》、《赴宴》、《园丁谱》、《辛弃疾追印》、《二进荣国府》、《百兰山口》、《梅岭诗篇》、《元春省亲》、《她是胜者》、《天下第一剑》、《夜渡》等等以及大量传统曲目。陆倚琴这个时期也演出许多新的曲目如《琵琶行》、《白妞说书》、《渔家女》等。在伴奏音乐方面，除了努力在新老曲目中丰富伴奏的旋律和技巧外，也尝试了配器，如《长江第一漂》，乐队增加了大提琴、扬琴和筝，并用筝独奏表现江水翻腾，烘托气氛；在唱腔当中，用川江号子渲染了急流中奋力拼搏的气氛，还谱出整节的三拍子的唱腔。演唱形式也有新的尝试。板式上也有了革新，如《卧薪尝胆》中借鉴戏曲安排了无板的“散唱”。在京韵大鼓拆唱消失近一个世纪之后，骆玉笙、刘春爱合演的《夜请李月华》和《万里春光》再度演出了与拆唱同一类型的双唱。



赵学义演出照



刘春爱演出照

骆玉笙重登舞台后，“骆派”京韵大鼓获得广泛的认同，得以确立。她的嗓音较前苍劲醇厚，音域亦更宽，更善使用低音。除大力恢复传统曲目外，又演出了大量的新曲目，并且排演了《万里春光》、《农家乐》、《望金门》、《除夕寄语红梅吟》、《中国女排》、《杨开慧》、《文人与酒》等等新曲目，继续探索、创腔。她吸收、融会各种音乐素材，并且使这些新的素材具有纯正的京韵大鼓韵味。如 1982 年上演的《和氏璧》中，将新梅花调的旋律和传统的京剧老生哭头、京剧新剧目青衣唱腔等等糅合运用，化出别致的新腔；在唱段结尾处的甩腔中，用京剧老生唱法的“嘎调”，突然翻高，为全曲结束做了饱满有力的收煞。1985 年，她为电视连续剧《四世同堂》演唱了主题歌《重整河山待后生》，将京韵大鼓韵味和她的典型唱腔运用其中。在传统曲目中，经四十余年锤炼的《剑阁闻铃》是骆玉笙演唱艺术的经典之作，其他如《子期听琴》、《伯牙摔琴》、《击鼓骂曹》、《红梅阁》、《丑末寅初》也都是她最著名的代表作。对刘派的《华容道》、《大西厢》、《汜水关》、《桃花庄》等曲目也都有她自己的独特处理，歌唱性更强。刘春爱于 1983 年正式向骆玉笙行拜师礼，同时拜师的还有陆倚琴。

由于京韵大鼓在天津曲艺艺术方面影响深远，它拥有众多的业余爱好者。在业余曲艺

活动当中，天津市群众艺术馆和一些区文化馆、站，也都多次组织京韵大鼓的专场演出。姚和平、李树盛等业余演员分别在学骆（玉笙）、学白（云鹏）的流派艺术方面做出了成绩。并已有一些少年的爱好者开始学唱。

在众多京韵大鼓演员及弦师的努力下，京韵大鼓在天津曲艺中始终占主要地位，历届的津门曲荟均安排有京韵大鼓的新曲目专场和传统曲目专场。曾多次举行流派演唱会、纪念演出，如刘宝全逝世四十周年的天津、北京两地演员联合专场演出、纪念骆玉笙舞台生活五十年的纪念演出以及研讨活动等等。

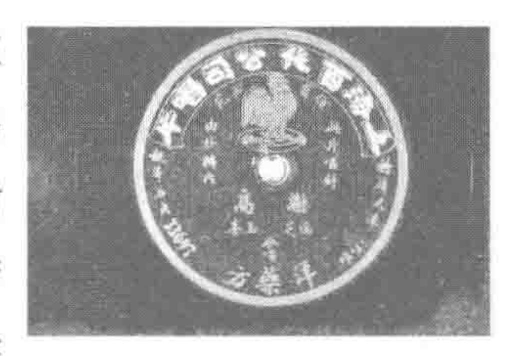
**相　声**　清代咸丰年间，相声开始由北京传入天津。早期北京著名相声艺人朱少（绍）文（艺名穷不怕）于咸丰年间来天津在单街子撂地演出的情况，已见于记载。此后，不少相声艺人相继来天津演出。光绪初年，裕二福只身由北京来到天津，说单口相声《硕二爷赶车》、《古董王》等。其后，阎德山（又名阎伯山）与人人乐同在宝和轩茶楼演出。阎德山系魏昆治弟子，枯瘦如柴，眼大如灯，善表演，说、学、逗、唱皆能。擅单口，所说曲目能连演两月不重复，最受欢迎的是《化蜡钎》、《开药铺》、《怯跟班》、《八大改行》、《古董王》、《康熙私访》、《打江南围》、《盟兄弟行酒令》、《挂匾》等。人人乐本名陈清（青）山，擅长“暗相声”，他能同时学五六个人的声音，足以乱真。光绪、宣统年间，出演于天津各杂耍馆，当时已是一精神矍烁的干巴老头，其暗相声曲目有《五子闹学》、《阖家欢乐》、《教子》、《老两口子拌嘴》、《小儿起溺》等。庚子（1900）前后，“面茶周”由其子周德山（艺名周蛤蟆）捧哏，在天津三不管撂地。光绪三十二年（1906）北京相声“八德”之一李德钖（艺名万人迷）偕同带拉的师弟张德泉（张麻子）由保定来天津，先在三角地、北开、三不管等处撂地，后进入宝和轩、福来轩、义顺等杂耍馆演出。北京忠子良于宣统元年（1909）在松风阁茶楼说对口相声。约宣统二年，郭瑞林（郭荣启之父）也从关外来到天津演出。此时，相声已成为天津杂耍演出中的重要曲种。不少北京相声艺人落户天津并收徒传艺，从而扩大了天津相声艺人的队伍。

入民国后，李德钖、张德泉继续留在天津，他们长期在四海升平演出，并成为四海升平的台柱，曾以相声担任杂耍演出的大梁。李德钖所会曲目极多，每日早晚两场能连演三个月不翻头。他对相声的贡献，主要是对撂地演出的相声段子进行整理，去掉其中的低级趣味，使相声能适应杂耍场听众的欣赏习惯，提高了天津相声的艺术品位。并且提出了“三分逗七分捧”的说法，强调了捧哏在相声表演当中的重要作用，被称为“相声大王”。民国八年张德泉逝世，李德钖相继与马德禄、周德山、张寿臣合作，至民国十五年，赴沈阳演出时在彼病逝。

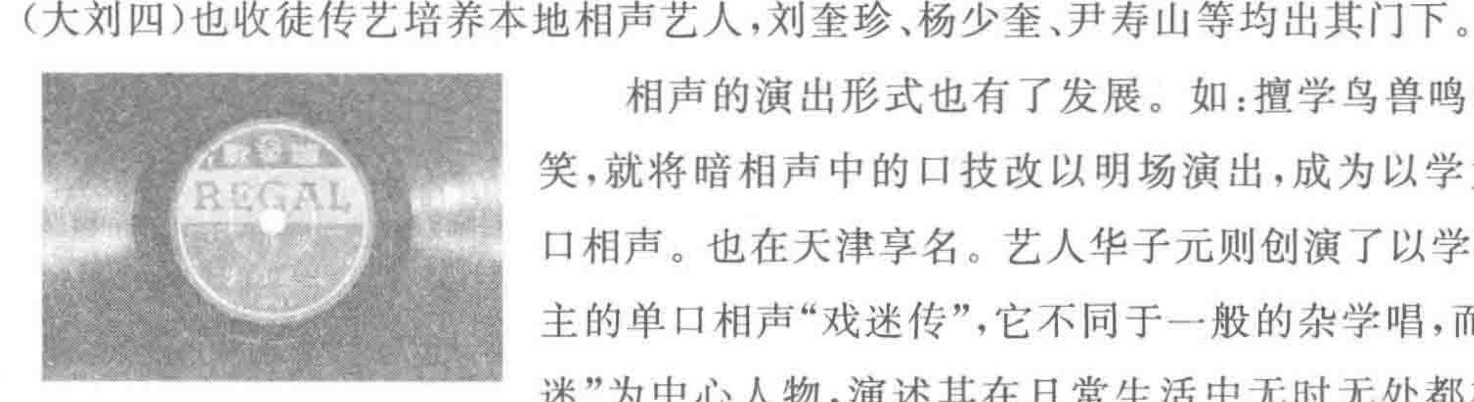
万人迷李德钖

在他们之后，又一批北京相声艺人来天津。如：相声“八德”

之一的裕德隆约于民国初年来天津撂地演出，并于民国三年在天津收陶湘如为徒。民国六年马德禄举家来天津落户，其子马桂元在天津拜李德钖为师。二十世纪二十年代中期，高玉峰、谢瑞芝来天津，在燕乐升平（即四海升平）演出，两人被李德钖带拉为师弟。高玉峰曾在法政学校读书，谢瑞芝是清末的“官学生”，有较高的文化。他们台风文雅，以文哏取胜，成为当时天津最受欢迎的相声艺人。此外，天津土生土长的相声艺人刘万逵（大刘四）也收徒传艺培养本地相声艺人，刘奎珍、杨少奎、尹寿山等均出其门下。



相声唱片《洋药方》（高玉峰、谢瑞芝）



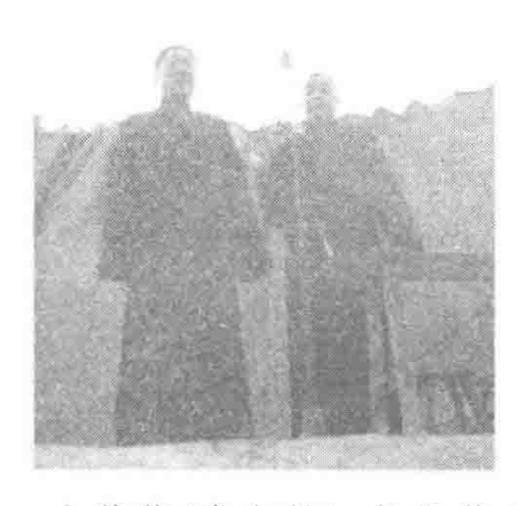

“戏迷传”唱片（张浩然）

相声的演出形式也有了发展。如：擅学鸟兽鸣叫的人人笑，就将暗相声中的口技改以明场演出，成为以学为主的单口相声。也在天津享名。艺人华子元则创演了以学唱戏曲为主的单口相声“戏迷传”，它不同于一般的杂学唱，而是以“戏迷”为中心人物，演述其在日常生活中无时无处都在唱戏而闹出的种种笑话。“戏迷传”包括《改良教子》、《山东戏妻》、《卖王瓜》、《请医》、《戏迷闹学》等曲目，而广告及海报中只标“戏迷传”而不书写具体曲目。这种形式充分发挥了华子元善于摹仿二黄、梆子以及市声的特长，在各大杂耍场馆演出，极受欢迎。随后，吉坪三和张浩然（捏脖张）也都演出这种形式的“戏迷传”。还都灌制了这类唱片。

二十世纪二十年代中期至三十年代中期，天津相声艺术进入高峰，其代表人物是张寿臣。张寿臣自民国十二年自北京来天津与李德钖合作，从此在天津落户。民国十四年起，又与陶湘如搭伴专事逗哏，在天津各大杂耍园演出，十年间，艺术上有重大发展，形成了幽默含蓄、包袱发展自然、令人回味的特有风格。他创作了结合时代、深刻揭露官场黑暗、反映社会底层生活的《揣骨相》、《哏政部》、《窝头论》等新曲目，改编了《文章会》、《老老年》等传统曲目，亦有“相声大王”之号。民国二十四年起，改由侯一尘捧哏，继续在小梨园等高档杂耍园演出。次年九月，曾一度在小梨园攒底。此时更多的相声艺人是撂地演出；也有的小型茶社专演相声，称相声场子，又称相声大会，其演出内容和表演不免流于庸俗。



张寿臣演出单口相声



小蘑菇（常宝堃）、赵佩茹在朝鲜演出相声

三十年代中期以后，小蘑菇、戴少甫、侯宝林等人崭露锋芒。

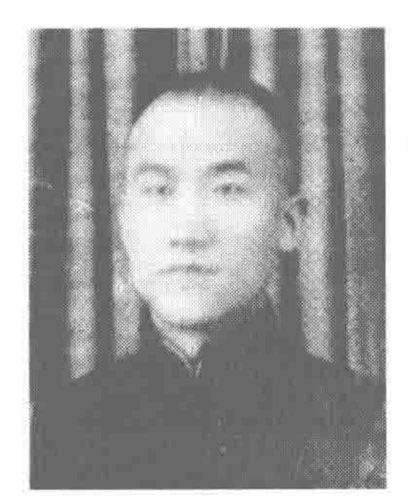
小蘑菇本名常宝堃，七岁随父常连安由张家口来天津演

出相声、戏法，次年拜张寿臣为师，常连安也由张寿臣带拉为师弟。小蘑菇随即由常连安为其捧哏在天津演出相声。十三岁在中华电台广播，开始出名，灌制唱片多张。十五岁时与赵佩茹合作，两年后在小梨园演出，排位与其师张寿臣并列。他的表演机警灵活，擅长抓哏，又能当场编词，将见到的事物即时述说出来，演出的特点是火爆，包袱响脆，滑稽突梯。常演曲目有百余段之多。他还兼演笑剧。随着他的成名，常连安的二、三、四子宝霖、宝霆、宝华也都于三十年代末至四十年代初陆续登上舞台。

笑剧融合了拆唱八角鼓、彩唱莲花落、相声、滑稽表演、文明戏和反串京剧中的滑稽成分以及魔术等多种手法，由小蘑菇、陈亚南等相声、魔术艺人和熟悉戏剧、曲艺的文人如张鹤琴等共同创作。初为小型独幕戏，如《骗骗骗》等，后发展为大型多幕戏。它没有固定的台词，演员可在台上临场发挥，由于采取相声的夸张手法，笑料百出，深受当时观众的欢迎。他们演出的《孝子》和根据天津真实事件改编的《前台与后台》、《前因与后果》等都连演百场，场场爆满，成为当时天津杂耍舞台的一大亮点。


戴少甫

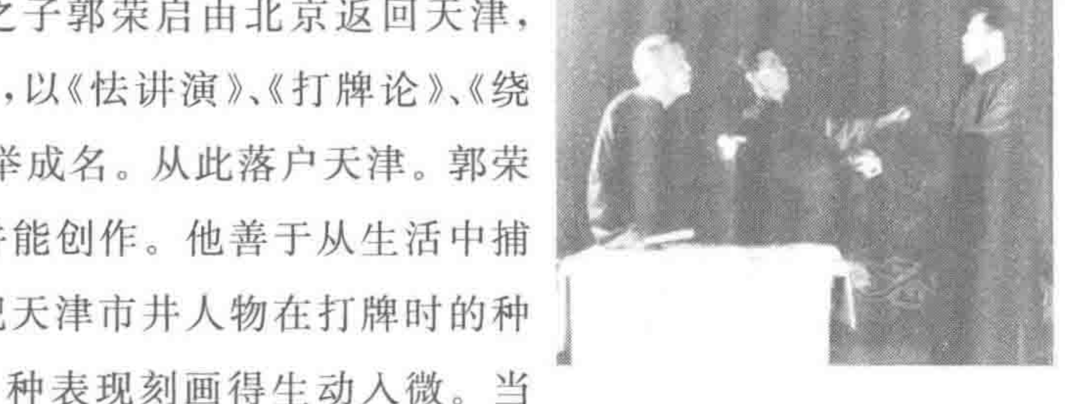
戴少甫原为票友，二十世纪三十年代后期在北京西单商场瑞园茶社演出，被称为“笑林五杰”之一。民国二十八年11月偕于俊波首次来天津，在燕乐杂耍园上演，以其清新文雅的风格，受到天津观众的欢迎，一举成名。次年3月至5月在燕乐攒底。他有文化，能写文章，能编相声。表演以说见长，尤擅贯口，常演的曲目有百余段，其中《数来宝》最受欢迎。民国三十三年3月在天津病故。


侯宝林

民国二十九年6月北京天桥青年相声艺人侯宝林、郭启儒被约角人邀来天津，演出于燕乐杂耍园，居中场，首日演出《八大改行》，一炮而红。此后长期在燕乐演出达四年多，第三年排拉便升居第三。民国三十二年起，在大观园等处赶场，不久便在大观园攒底。侯宝林嗓音清亮，口齿流利，以学唱见长，他学京剧和大鼓的名家惟妙惟肖。他擅演曲目有《戏迷杂学》、《卖布头》、《闹公堂》、《卖面茶》等。侯宝林在天津成名后，于民国三十四年回到北京，但仍经常来天津演出。

不少艺人编演了各类新相声。其中影响较大的，有二蘑菇（常宝霖）编演的《牙粉袋》。《牙粉袋》是一段垫话，讽刺日伪时期物价飞涨、民不聊生的社会现象，以“正话反说”形式说只有面粉不涨价，然后抖出“底”是“面粉袋跟牙粉袋一样大”。这段作品一经问世立即被市民肯定，小蘑菇等人也将其引入自己的曲目中。又如小蘑菇等演出的《打桥票》，揭露了在日伪当局纵容下的军警任意克扣、剥削市民的丑恶嘴脸。不仅市民出行乘坐人力车过桥都要打票收费，连乡农入城卖菜卖瓜也要被扣下若干，甚至粪车也会被拦截。《遊艺画刊》

发表了侯一尘《海山居士》、《司马懿活捉诸葛亮》等多段作品和小蘑菇的《记账新法》等作品。与他们同时，天津还出现了不少相声票友，其中最著名者为自号“大梁酒徒”的李然犀，他经常在各杂耍园票演，还创作了《抓张子》等新曲目。



赵佩茹、郭荣启、常宝霆演出三人相声

抗日战争胜利后，郭瑞林之子郭荣启由北京返回天津，与朱相臣在各高档杂耍园演出，以《怯讲演》、《打牌论》、《绕口令》、《怯拉车》等“倒口活”一举成名。从此落户天津。郭荣启表演稳健，细腻，说学均能，并能创作。他善于从生活中捕捉素材，其成名之作《打牌论》把天津市井人物在打牌时的种种表现刻画得生动入微。当时不少听众都能模仿他在《打牌论》、《怯讲演》中的语言。此后，他曾在大观园攒底。马德禄之子马三立曾在三不管撂地，后来在宝和轩、庆云等处演出，四十年代后期在小梨园等杂耍园登台，开始享名。为他捧哏者先后有刘奎珍、耿宝林、周德山等。马三立相貌奇瘦，有“牙签儿”之号，表演以俗取胜，自成一格。



马三立、赵佩茹演出相声

中华人民共和国成立以后，文化管理部门和天津市曲艺工作团首先对此前经常上演的百余段传统相声进行审查，陆续停演了《算人口》、《羊上树》、《树没叶》、《托妻献子》、《拉洋片》、《怯拉车》、《卖面茶》等等曲目。还有一些内容陈旧过时、不适合新时代观众口味的曲目，也少有上演。传统相声保留下来的仅有三四十段。另一方面，文化部门领导大力提倡说新创新，要求相声能反映时代生活，不少演员和作者积极编写新相声，好的作品不断涌现。从天津解放初期相声艺人耿宝林、常宝堃、马三立等利用旧曲目的形式编写的新相声《新八大吉祥》、《新灯谜》、《新酒令》、《新西江月》，到五十年代中期广播曲艺团陈洪凯创作的《公费医疗》和《死里逃生》，作家何迟创作的《买猴儿》、《开会迷》、《孕妇调查表》、《今晚七点钟开始》等等，显示出无论是在新曲目的创作技巧还是在内容反映时代的深度上都在迅速提高。其中，《买猴儿》使用夸张的手法，触及事物的本质，且构思巧妙，极富浪漫主义色彩。天津文联为这篇作品召开了座谈会，作品还曾译为英文和俄文发表，产生了极大的影响。此外，常连安编演的单口相声《追车》，郭荣启的《当好营业员》，赵佩茹的《百分迷》、《家庭论》，常宝霆的《听广播》，苏文茂的《美名远扬》、《学习光复道》等，也都成为一时的佳作。



常宝霆、白全福演出相声

五十年代以来，撂地演出的相声没有了，小型茶社不够

健康的相声大会陆续被取消。张寿臣、常连安、赵佩茹、常宝霆、白全福、苏文茂、李寿增等参加了天津市曲艺工作团，郭荣启、朱相臣、马三立、张庆森等参加了天津广播曲艺团，其余的相声艺人也陆续参加了和平区曲艺杂技团、红桥区曲艺团和南开区曲艺团，这三个团都专门建立了相声队。相声艺人加入了固定的演出团体，演出情况也有了很大变化。相声在综合场的演出中逐渐替代京韵大鼓而成为攒底的曲种。同时还以相声大会形式在大型曲艺演出场所每日演出两场，收费也采用售票或计时收费的经营方式，很是兴旺。天津市曲艺团的相声大会还曾在中国戏院演出，票价一元，与京剧演出的售价相埒。天津市还组织了多项有关相声的重大活动，如1961年底邀请了山东、北京等地相声演员在天津音乐厅举办了"常氏相声专场"。同年还组织了相声传统曲目演出。1962年在长城戏院组织了多次传统相声演出专场，10月，在津门曲荟中安排了传统相声专场，对弘扬相声艺术，起了很大的作用。



常连安演出照

1954年、1962年，曾两次对相声的传统曲目进行挖掘整理，仅张寿臣加工整理的单口相声就有数十段之多，其中《小神仙》、《巧嘴媒婆》、《三近视》、《贼说话》等以精巧的情节构思、深刻的文学笔触、多方面地描写社会生活，具有很高的文学价值，曾分别结集出版。常连安整理演出的《黄半仙》、《山东斗法》、《山中奇兽》等，叙述缜密，语言生动，引人入胜。郭荣启整理演出的单口相声《杠刀子》等也都展现较高水平。对口相声经改编整理产生较大影响的有苏文茂的《论捧逗》和《批三国》。《论捧逗》源自传统曲目《八不咧》，改编时对主题思想进行了升华，借相声逗哏与捧哏二人之间的关系，说明各个岗位工作的主次之间的辩证关系，不仅主题鲜明，思想性强，艺术上也构思巧妙，内容充实，笑料丰富，引人入胜。

相声演员的思想和艺术水平随着社会的进步和发展都有了很大的提高。在青年演员中，苏文茂、刘文亨和高英培有较为突出的成绩。

苏文茂，满族镶蓝旗人，民国十八年生于北京，因家境中落于十二岁来天津学徒。喜爱曲艺，尤对小蘑菇的相声入迷。乃每日到小蘑菇出入的广播电台等处等候。终在十五岁时被小蘑菇收为弟子并在泰华楼行拜师礼。刻苦习艺，至出师已掌握近百段传统相声。又先后与多位捧哏名家合作。得到很好的磨炼。自六十年代初与朱相臣搭档后，在朱相臣严密稳练的配合引领下，演出格调发生很大的变化。渐由常宝堃所代表的火爆热烈的"津派"风格中脱离出来，以说功为主，使用含蓄的、点到为止的语言提示主题，制造笑料，不喧闹，不虚张声势。"使相"不过分，更不使怪相、丑相。逐步形成了沉静幽默、文雅细腻的表演风格。



刘文亨、刘文真
演出相声

刘文亨是相声演员刘广文之子，先从父学艺，后拜师杨少奎。五十年代参加和平区曲艺杂技团，与刘文真搭档。他以稳重儒雅的风格将以学唱为主的曲目和“倒口”的曲目的表演推上了新的境界。



高英培、范振钰演出相声

赵佩茹弟子高英培五十年代参加和平区曲艺杂技团，与范振钰搭档演出。他的表演热情、火爆、滑稽，包袱响脆，善于表现天津市民阶层的特质，显示出“津派”相声的特色。

老演员和中年演员当中，红桥区曲艺团的刘奎珍擅演单口相声，所会曲目甚多，拿手的有《满汉斗》、《古董王》等。马三立弟子阎笑儒参加了和平区曲艺杂技团，与尹寿山搭档，他表演幽默风趣，轻松自如，其《学坠子》等曲目，深受观众欢迎。南开区曲艺团的于宝林说唱兼能，与冯宝华搭档所说《卖布头》以及描写观众看苦情戏落泪的小段《哭四出》都独具特色。

业余相声演员陈洪凯、杨玉铨、陆宝贵、冯宝良等于五十年代就已享名。杨玉铨曾与孙家昆搭档，参加全国业余曲艺会演获一等奖。白全福弟子杨志刚、杨志光，原为业余演员，五十年代末，以编演新相声《三条石》而闻名，后调入红桥区曲艺团，在青年队担任攒底。杨志刚表演火爆，杨志光则幽默、沉稳、滑稽，两人形成强烈反差，演出有很好的效果。此外，还有一些业余相声演员如徐德魁、张奎清等，分别调入市、区曲艺团，成为专业演员。



赵伟洲、王佩元演出相声

六十年代初，市、区曲艺团还招收了一批相声学员，作为新生力量加以培养。他们是王佩元、赵伟洲、常宝丰、谢天顺及先学评书后改相声的王文玉、孟祥光等。

“文化大革命”开始，相声的创作和演出受到极大的干扰破坏。专业演员大多被迫离开舞台：有的转业到工厂，有的下放到农村或遣送回原籍。但他们当中有条件的继续以业余演员的身份坚持创作和演出。如刘文亨七十年代转业到工厂后，仍与班德贵搭档，参加业余演出，并创作演出了深受观众欢迎的新相声《新风尚》、《杂谈地方戏》等，经广播电台录音、播放，影响很大。苏文茂也在下放农村时创作了《打井记》，在业余曲艺汇演中受到好评。

“文化大革命”结束后，分散到各处的演员都先后被原来的单位召回，相声创作和演出很快出现了前所未有的高潮。这一时期相声创作的特点是紧密结合时代，深刻反映不同情况下社会上出现的不合理现象及种种弊端，尤其注重对社会不良风气的针砭。可喜的是出现了一批以农村生活为题材的曲目，如刘文亨、王文玉创作并演出的《老大难》等。相声创作成绩最突出的是和平区曲艺杂技团演员王鸣录。王鸣录六十年代起开始从事创作。他

思路敏捷，善于观察捕捉生活中的素材，撷取市民生活中的种种现象，结构成篇，生动地反映现实，针砭时弊。他十分熟悉相声表演规律，因此他的作品都能产生强烈的演出效果。1977年他创作的《跟谁对着干》、《不正之风》等，强有力地讽刺了"文化大革命"给全社会造成的危害。随后他又创作了《教训》、《皆大欢喜》、《大家研究》、《媳妇往哪儿娶》、《一把不在家》、《道德法庭》、《聊天儿》等，分别由高英培、范振钰、常宝霆、白全福、李伯祥、杜国芝等演出，作品也先后结集出版。当年因创作相声《买猴儿》及其他事项被错划为右派、又在"文化大革命"中受到严酷迫害而致残的老作家何迟，创作的《似曾相识的人》、《新局长来到之后》、《高贵的女人》等，刘梓钰创作的《并非讽刺裁判》、《霸王别姬》也都以深刻的笔触很好地发挥了相声的辛辣讽刺功能。

由相声演员刘文亨、王文玉、魏文亮、孟祥光以及业余作者、演员丁润洪、寇庚儒等创作并演出的一大批新作品，如《追韩信》、《啼笑因缘》、《老大难》、《打金枝》、《百花盛开》、《两种态度》、《要条件》、《评戏新貌》、《二重唱》、《我死了以后》等，大大地丰富了舞台，充实了群众的文化生活，反映了新时期的不凡气象。以农村生活为题材创作的相声也得到了重视。

老一代相声名家在"文化大革命"结束后都陆续重登舞台。马三立与王凤山搭档，重新上演了何迟的《买猴儿》、《似曾相识的人》、《今晚十点钟开始》等享誉已久的曲目。马三立还编演了大量的返场小段，如《追》、《查卫生》、《偏方》、《起名字的艺术》、《捡糖块儿》以及单口笑话《八十一层楼》、《开会之前》、《总统招婿》等，在这些作品中进一步发展了他幽默冷隽、令人回味的艺术风格，使他的艺术更上一层楼，受到观众的热烈欢迎。郭荣启与张振圻、马志存等合作，重新演出了他的拿手曲目《打牌论》、《绕口令》等，使观众大开眼界。中年演员常宝霆、白全福、苏文茂、马志存、高英培、范振钰等演出的《水车问题》、《道德法庭》、《诸葛亮遇险》、《一枝新花》、《红楼百科》、《教训》、《大家研究》等，不少曲目比较客观地揭示了十年动乱造成的人们道德、思想方面的缺失。

这一时期活跃于天津曲艺舞台的著名相声演员还有赵佩茹弟子李伯祥，他口快如刀，表演火爆，包袱响脆，代表曲目《聊天儿》，享誉全国。

马三立之子马志明，原习京剧，后参加天津市曲艺团。八十年代初与谢天顺搭档演出，崭露头角。他曾上演许多传统相声，在继承相声传统艺术方面成绩显著，还演出了新曲目《论拳》等。他虽以说见长，但仿唱白（云鹏）派京韵大鼓、谢（芮芝）派单弦以及王凤山的快板，都堪称神似，极受欢迎。



马志明、黄鹜民演出相声

八十年代前期天津的相声演出状况有所变化。自提倡承包制以来，天津市曲艺团和实验曲艺杂技团的相声队经

常赴外地演出相声大会，市内相声演出明显减少。同时，相声与鼓曲各自拥有基本观众的状况日趋明显，导致了各自单独演出。天津人民广播电台还设有《每日相声》栏目，反复播放大量新编和传统相声曲目，吸引着各个年龄段的听众，使他们百听不厌，从而使相声这一曲种在广播电视中占有重要席位，拥有了更为广泛的爱好者。

在演出形式方面，演员的着装变得多样。原则上视所演的曲目内容而定，可以穿中式长衫，也可穿中山装、西装。“文化大革命”中被取消的场面桌的设置有所恢复。

为推动和提高相声创作和表演的水平，进一步发展相声艺术，1983 年 8 月天津成立了由理论工作者，相声研究人员、创作人员和相声演员组成的相声研究会。相声研究会成立后，开展了一系列的研究、讨论活动，并组织作者一起到外地采风。对于提高从业者的理论水平，提高他们创作、演出当中的自觉创新意识，提高相声曲种的艺术性和社会品位都起到了推动作用。

1985 年，王鸣录创作了系列相声《群迷闹喜》，用几段相声表现一个连贯的故事，中间插以串场报幕，是对相声演出形式的新的尝试。

**天津时调**　源于明清时期在天津流行的民歌小调。包含多种天津地方民歌和外地流入天津的曲调。早期统称为时新小曲，清末称为时调。二十世纪五十年代初经改革后始定名为天津时调。

早在清乾隆六十年(1795)刊行的《霓裳续谱》，就记载了当时在天津、北京一带流行的各种曲调三十种，俗曲六百二十二支。

清末时已在天津流行的时调曲调有〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔拉哈调〕、〔大数子〕、〔淮调〕、〔鲜花调〕等。小曲曲目繁多，有些常被演唱且见于史料记载，如《妓女悲秋》、《妓女思想》、《妓女托梦》、《后娘打孩子》、《探清水河》、《怯五更》、《叹青楼》、《对花》、《十杯酒》、《下盘棋》、《照九霄》、《学热客》、《叉杆解狱》、《十谣》、《怯跳槽》、《山西五更》、《三国五更》、《三戏五更》、《小五更》、《画扇面》、《山泉九儿自叹》、《红绣鞋》、《绣麒麟》等等。经长期发展变化，天津土生土长的〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔大数子〕和一些由外地流入但已经天津化了的民歌小曲曲调如〔拉哈调〕、〔秦楼悲秋〕、〔怯五更〕、〔后娘打孩子〕、〔叉杆解狱〕、〔对花〕、〔十杯酒〕等，成为传统时调的主要曲调。



民国时期的时调曲本

〔靠山调〕约于清同治末年光绪初年在天津产生。老艺人中传说因它形成于绱鞋作坊，是绱鞋工人背靠山墙即兴哼唱编创出来的，故叫〔靠山调〕，此说也有不同意见。〔靠山调〕

的曲调高亢明朗，豪放悲凉。传统曲目有《七月七》、《喜荣归》、《大五更》、《踢毽》、《放风筝》、《盂兰会》等。〔靠山调〕在演唱上有大口、小口之别。大口亦称"男口"，小口亦称"女口"，但并非按演唱者性别区分，而是指演唱方式与特色。不少女艺人都是唱大口的。

〔鸳鸯调〕有〔老鸳鸯调〕和〔新鸳鸯调〕之分。〔老鸳鸯调〕清同治年间已有。最初的〔鸳鸯调〕只〔二六板〕一种板式，后来在此基础上扩展延伸，又演化出了一板三眼的〔慢板〕板式。因此有了〔二六板鸳鸯调〕和〔慢板鸳鸯调〕之分。〔二六板鸳鸯调〕曲调流畅活泼，节奏感强，有跳跃性，传统曲目有《明月五更》等；〔慢板鸳鸯调〕曲调舒缓，悲怨苍凉，传统曲目有《风吹铁马》、《孟姜女》等。〔二六板鸳鸯调〕和〔慢板鸳鸯调〕这两种板式也可用来演唱同一个曲目，如《恨五更》、《尼姑自叹》等。〔新鸳鸯调〕清末已经出现，约产生于光绪二十七年(1901)。据史料载，首段曲目起源于光绪二十六年。天津城墙被拆后修成马路，每当黄昏时，马路上车马游人来往穿梭，热闹非凡，有文人以"鞭丝帽影，仕女如云"来形容。当时有位名叫张三榔的，因善刻曲词唱本，常引来众多好唱者，聚在他家里闲坐。大家一起编出唱词《新马路》。并以《逛南顶》〔老鸳鸯调〕为基调，结合当时所兴的一种"津调闪板"给《新马路》谱曲，创出了〔新鸳鸯调〕。张三榔将《新马路》刻印成册，广为行销，被华丽茶园、金华茶园、云霞书馆等坤书馆的时调唱手们习学演唱，流传开来。〔新鸳鸯调〕节奏较〔老鸳鸯调〕快，曲调哀怨，曲目内容多反映妓女生活，如《双顶嘴》、《反挑眼》等。〔新鸳鸯调〕出现后，〔二六板鸳鸯调〕和〔慢板鸳鸯调〕被称为〔老鸳鸯调〕以示区别。

〔大数子〕也是主要曲调之一。清末已有。由〔靠山调〕中的"数子"发展而来。首句以慢板〔靠山调〕起唱，以富于节奏和韵律的大段数板描述人物或述说趣味故事。由三弦弹奏简单曲调伴奏。曲目有《混混论》、《蚂蚱蛐儿出殡》、《刘二姐拴娃娃》、《枪毙屈香九》、《烧河楼》、《蝈蝈喂鸡》等。

〔拉哈调〕、〔怯五更〕、〔悲秋〕、〔打孩子〕、〔解狱〕等，是由外地传入、在传唱中逐渐天津化了的曲调。这些曲调清末都已在天津流行。

〔拉哈调〕源于清末山东、河北一带流行的民歌《妈妈娘好糊涂》，也称〔糊涂调〕。传入天津后逐渐成为具有浓郁天津风格的〔拉哈调〕("拉(上声)哈"为天津方言，即马虎、糊涂之意)曲调明快活泼。〔拉哈调〕只有一个传统曲目，它的曲本不只一种，因辙韵和唱词略有差别，而分别有《要婆婆》、《撒大泼》、《要女婿》等不同名称。

〔怯五更〕以其唯一曲目的名称《怯五更》作为曲调名。曲调源于江南民歌《照花台》，流入天津后经艺人演唱，腔调和语音均已天津化。曲调清爽明快，活泼俏皮。

〔悲秋〕也是以其唯一的曲目《秦楼悲秋》(又称《青楼悲秋》)的简称"悲秋"二字代为曲调名。据传唱词是清末名妓赛金花所编。有行家认为其腔调是引用外地小曲〔糊涂调〕加以改编的，定名为〔反拉哈调〕。该曲调悲怨凄凉，抒情性强。

〔后娘打孩子〕是根据其曲调唯一曲目的名称《后娘打孩子》而来。因曲调悲怆凄惨、歌来如泣如诉，也曾有"悲调"之称。

〔解狱〕也是以唯一曲目《叉杆解狱》之简称做为曲调名。过去艺人也曾有称其为〔落尺调〕或〔反调〕的。曲调哀怨凄切，天津语音浓厚，词句多用天津方言。

这些曲调虽风格各异，却有着共同的特征：多以天津语音演唱；同时，在唱法上也都力求体现"悲、脆、媚"、"稳、准、狠"之要诀。

时调的伴奏早期为一把三弦，二十世纪一十年代已有加四胡的。有的曲调如〔大数子〕有加竹板和竹节击节的。

时调的演唱形式主要为独唱，少数曲目《要女婿》(《撒大泼》、《要婆婆》)和反正《对花》有对唱形式。拆唱、彩唱仅见于《要女婿》、(《撒大泼》、《要婆婆》)。

时调演唱的方式有多种，因场所、演唱者的不同而各自不同。起始的演唱带有很强的自娱性。它作为搬运工、手工业者、店铺学徒等人群一天劳累过后的自娱消遣，在码头、作坊、街市、里巷流传。后来出现很多擅歌时调的票友，票房地点多在侯家后、西城根一带。杂要馆等处邀请票友演唱叫"走票"，须备红色请帖送到票房，请帖上写明"车马自备，清茶恭候"，表明演唱是不付报酬的意思。

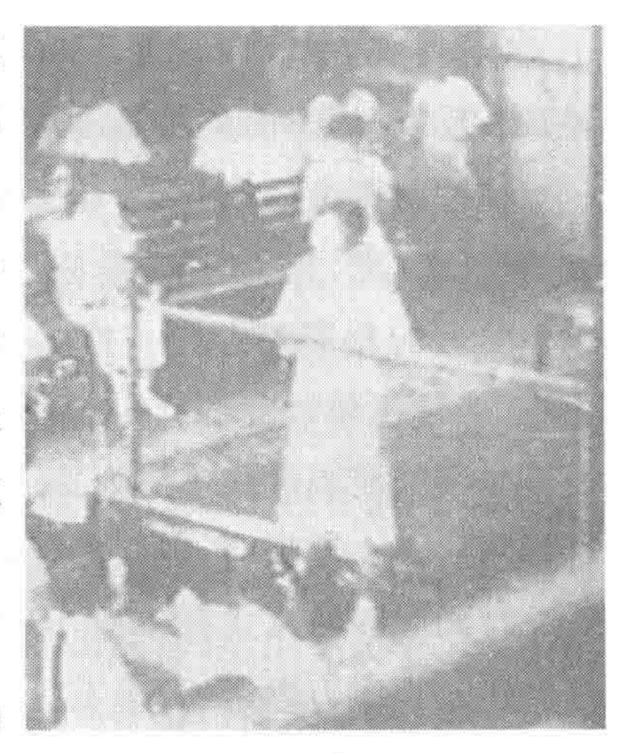
一些自娱性演唱往往与季节和民俗有直接关系。在夏季，城南洼的大水坑一带，人们夜晚在这里乘坐游船纳凉，船上有游客或三或五，一人弹弦，一人击打茶杯，唱〔靠山调〕小曲消闲遣兴。再有天津的南北运河、海河两岸也是人们晚间乘凉的好地方，好歌时调者往往集中在此，三五成群，席地而坐，沏上茶水，摇着凉扇，随三弦引吭高歌；也有的约上三五知音，在自家附近的道边巷口处摆上桌椅，泡上清茶，自弹自唱。民俗性的演出是在七月十三的罗祖诞辰和七月十五的盂兰盆会。传说罗祖是剃头行业的祖师爷，罗祖诞辰日各大小剃头铺都邀请票友去唱时调小曲；盂兰盆节即中元节，俗称鬼节，这一天人们要高搭席棚悬灯结彩，延请僧人念经超度孤魂，夜间放河灯，并邀请时调票友演唱。演出时先有一场器乐大合奏，牌名〔春柳〕，俗称"开场板"，少则三五人，多则五六人，持三弦、四胡、琵琶、扬琴等乐器，弹拉一套"大过门"，然后时调票友们轮番登场，争强好胜，各不示弱，直唱得力竭声嘶才止，可谓时调演唱盛会。

还有一种演出是由那些"串巷子的"到妓院里鬻艺，多是瞽目艺人为妓女和嫖客演唱。有时妓女和嫖客也仿学这些艺人即兴而唱，由串巷子的艺人伴奏。

时调在杂要馆演出的早期记载见于光绪十年印行的《津门杂记》中"杂要馆子"条。该条记述了每年岁末和新春之际，天津的各茶肆都增添杂要节目以招徕观众。曲种有弦子书、京子弟书、八角鼓、相声和时新小曲等。时新小曲的曲目有《蓝桥会》、《十朵花》、《新五更》、《妓女自叹》、《妈母好糊涂》等。曲词内容多淫亵粗鄙。对时新小曲的表演也有所描述："两人合唱者，作一男一女，彼即自居巾帼，不特淫声入耳，绝类妖鬟，抑且眼角含情一如荡妇……"。早期在杂要馆演唱时调者多为男性艺人。

时调在落子馆演出的早期记载见光绪二十四年刊行的《津门纪略》中的"落子馆"条，其中记载了屡经官府禁演之后，时新小曲又在落子馆上演的情景："落子馆者所唱之曲名

曰莲花落也，间以时新小曲二黄梆子等类……无分昼夜开演，淫词艳曲，描头画角，尽态极妍……”。当时重新再演时新小曲的落子馆有小广寒、晴云馆、天复茶园、宝乐茶园、海耀茶园、丹桂茶园等。在落子馆演唱时调的皆为妓女中擅歌者，称为“唱手”。因大多缠足，在演唱时需用手扶着架在舞台前的横栏杆，以便站稳。演唱时无形体表演动作。给唱手伴奏的是在落子馆“坐弦”的弦师，其中不少是盲人。



落子馆中的演唱

清光绪年间，有弦师王庆和，精通三弦，擅歌〔靠山调〕。他授徒很多，著名的有刘宝全、王宝寅、赵宝翠、李宝明、朱宝红等。王宝寅向王庆和学习时调弹唱技艺，出师后在晴云坤书馆坐弦，为唱手金福、银福、大玉莲等伴奏。与王宝寅同拜一师的赵宝翠擅长京韵大鼓和时调，十九世纪末开始在落子馆演唱。后来以京韵大鼓享名的刘宝全也能演唱时调。

光绪二十四年，天津的人力车增至数千辆之多。在喜好〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔拉哈调〕的人群中，人力车夫占了相当的比重。他们在等待乘客时往往坐在车簸箕中即兴哼唱，一时间仿佛时调成了他们的标志。由于人力车俗称“胶皮”，因之，人们将〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔拉哈调〕等又称为“胶皮调”。

光绪二十六年前后，〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔悲秋〕等曲调，在天津出现了家弦户诵、著称一时的盛况，而且多是将时事内容填词来唱，在民间流传非常广泛。大街小巷、河边田野到处都可以听到弹唱时调的声音。广为传唱的曲目有《七月七》、《喜荣归》、《男寡妇自叹》、《秦楼悲秋》、《山西五更》、《哭五更》等等，还有一些曲词鄙俚难登大雅之堂的曲目，如《十谣》、《怕验》、《解狱》等等。

二十世纪初至二十年代末，随着一些新明地、新落子馆、大中型高档杂耍场、唱片公司和广播电台的出现，时调演出非常兴盛。众多时调演唱者涌入明地时调棚鬻艺，一批技艺较强的唱手在落子馆演唱成名后也相继以时调演唱为业，他们中的优秀者进入大中型高档杂耍场、灌制唱片、应邀到电台播音，出现了一些著名的时调艺人。

三角地、南市三不管、谦德庄、鸟市、东兴市场、地道外等多处新明地相继出现，其间时调棚比比皆是。这里演出的时调与落子馆、杂耍馆不同，女艺人演唱多有男艺人相伴，男艺人或打竹节、竹板伴奏，或扮作丑角，面涂白粉，头带“大梁子”(即在头顶竖一根朝天的发辫)。为迎合观众的低级趣味与庸俗心理，女艺人演唱时，他们在一旁插科打浑，胡说怪喊，语言污秽，形象丑恶。男艺人扮的这种角色称为“前脸”。男艺人演唱时调，多是个人单唱，也有的由一女艺人陪站一旁以招徕看客，但陪站的女艺人不叫“前脸”。她们偶或也与演唱

的男艺人接话茬取笑。为净化演出市场,反对时调中的淫秽粗鄙之词,天津社会教育办事处曾于民国四年(1915)创设盲生词曲传习所,开课传授卫子弟书、子弟书、西城板等,以抵制当时流行的不健康的时调小曲;民国十七年也曾有报章反映:撂地演唱时调的唱词及表演均属淫词秽语、丑态百出,男女观众混杂观听,甚为伤风败俗。呼吁当局从速取缔,得以治安。

陆续建成的中华、同庆、华乐、权乐、群英等又一批落子馆达到它的鼎盛阶段。各落子馆经常举行助贫、赈灾等慈善性义演。时调是演出的主要曲种之一。尤其是民国五、六年间,以演唱时调而享名的高五姑、赵宝翠、秦翠红等唱手们,纷纷踊跃参加在各落子馆举行的支援抵制法帝国主义侵占天津老西开运动的义演、捐款活动,受到当时舆论界的宣传与赞扬。

松风阁茶楼、同合茶楼、山泉茶社、燕乐、张园游艺场、陶园游艺场、北洋茶社、新世界、天祥屋顶、春和大戏院、劝业场舞风台、聚英、天晴茶楼、义顺茶园等大中型演出场所,本时期均曾聘请时调演唱者登台。他们有的是较知名的男女艺人,也有的是落子馆的红唱手。如,宣统元年(1909)京韵大鼓艺人张小轩就曾在松风阁茶楼演唱过〔新鸳鸯调〕《学热客》。能在这些正规的演出场所登台会更加享名,因此也多留有记载,如:杜顺喜、马玉凤、三凤、四凤、曹金子、贾玉(钰)文、京佩兰、张凤卿、张少卿、周翠兰、周金蓉、赵双喜、朱文良、刘慧雯、花艳福、凤仪、凤尧、刘翠英、花兰卿、鸿凤姑、葛文通等。明地时调棚的演出,虽较正式杂耍场兴盛,艺人也众多,但见于史料甚少。据记载,本时期东兴市场旧三不管临时剧场曾有刘春喜、李小辫、刘瑞云、刘金有等,南市三不管有于金凤等。

著名的弦师和时调演唱者有王宝寅、王红宝、赵宝翠、高五姑、秦翠红等,他们各自有着不同的艺术特色和风格。

弦师王宝寅除在坤书馆为唱手们弹三弦伴奏外,还向唱手们传授时调、大鼓等曲种的演唱技艺。他的三弦伴奏技艺高超,尤以擅长托〔靠山调〕称绝,手音极佳,板眼稳准。曾为赵宝翠、秦翠红、高五姑、周金蓉等伴奏。他教授时调女徒众多,其中以高五姑、秦翠红等成就最为显著。

王红宝兼演京韵大鼓,早年出演中华、同庆落子馆,清末即红极津沽,是当时最著名的时调唱手之一。她嗓音高亮,人们评论说就像笛箫一样晶莹剔透,行腔也灵巧自如,被时人誉为"时调中的谭鑫培"。曾有文章说:女子唱时调应当具备悲、脆、媚的特色,要有妙龄女郎歌唱柳永诗词的意境,而王红宝当之无愧。她的代表曲目以《七月七》最为精彩。

赵宝翠的嗓音柔媚甜润,吐字轻松自然,行腔缠绵婉转。代表曲目有《学热客》、《妓女思想》等。

高五姑和秦翠红的时调当时最受观众欢迎。她们唱法上均系"男口"。权乐落子馆建成后,二人成为该园的左右台柱,同享盛名。高五姑的嗓音宽、高、厚、亮皆备,吐字清晰有

力，行腔悲、脆兼备，运用疙瘩腔尤其别具一格，清脆、爽亮，形成独特鲜明的演唱风格。代表曲目《秦楼悲秋》最为拿手，歌来悲切凄怆，催人泪下，而得“悲调大王”之号。她运用《秦楼悲秋》的曲调来演唱具有现实进步意义的新曲目《叹时局》并灌有唱片。她还在王宝寅的协助下，对〔靠山调〕作了改革：根据唱词内容情绪的需要，将原曲调每句的拖腔缩短，节拍速度加快，变原曲调的悲怨凄惨为流畅明朗，恰当地表达曲词内容。秦翠红嗓音浑厚深沉，气力充沛，吐字清楚，风格粗犷豪放，极富阳刚之气。以〔靠山调〕最为擅长，拿手曲目为《七月七》、《喜荣归》。她的演唱能极好体现时调演唱“稳、准、狠、悲、媚、脆”六个字的要诀。被业内外公推为“靠山调大王”。

之后，崭露头角的时调艺人有赵小福和姜二顺。赵小福原师承王亨琨学唱京韵大鼓，也能唱梅花大鼓、单弦和时调小曲。一十年代末在北洋茶社登台。二十年代初赴东北鬻艺数年，返津后出演各园仍演唱京韵大鼓，经常听王红宝、任荣喜、秦翠红、高五姑等人的时调，私下学会不少唱段，有时也在园中演唱时调，较之京韵大鼓更能充分发挥其嗓音高亮清脆的特长，大受观众欢迎。二十年代后期正式改唱时调，出演于劝业场舞风台、张园、天晴、陶园等大中型高档杂耍场，开始走红。代表曲目有《反挑眼》、《双顶嘴》等；姜二顺随姑母大金翠习艺，二十年代开始正式登台。



赵小福

唱片公司和广播电台的出现，扩大了时调的传播和影响。本时期出版了大量的时调唱片。如：姜二顺的《学热客》，杨翠福的《闹五更》，翠兰的《下盘棋》，王宝翠（赵宝翠）的《妓女思想》、《妓女托梦》，张翠荣的《喜荣归》、《七月七》，金福的《十谣》、《嫖客收心》、《学热客》、《怯跳槽》，于翠娥的《下棋》、《叹情楼》，高五姑的《叹时局》、《妓女悲秋》，王红宝的《七月七》、《热客脆门》、《哭五更》，张金秀的《后悔》，王金福的《母女会》，林翠福的《学热客》，葛文通的《大姑娘要婆婆》，赵小福的《反挑眼》、《双顶嘴》，等等。

民国十六年，天津广播无线电台设立。应邀到电台播唱时调的有高五姑、花兰芬、花金凤、王顺宝、葛文通、花兰卿、花艳福、刘翠英、张少卿、高玉宝等。

票友中较著名者有屈振庭等。屈振庭的嗓音好，韵味纯正，吐字清楚，擅长运用“擞音”。尤能以时调中的悲腔悲调打动观众，声情俱佳，催人泪下。代表曲目为《后娘打孩子》，本时期下海从艺。

二十世纪三四十年代，随着落子馆的衰落至消亡，唱手们有的进入杂耍场，正式成为演员。其中擅长时调者多数转入明地时调棚，少数优秀者进入正式杂要园。老一代著名时调艺人由淡出歌场至相继脱离舞台。后起艺人中优秀人才极为匮乏。随着时代、境地的变迁，罗祖诞辰、盂兰盆会等民间民俗性的时调演出活动也由逐渐淡化减少直至消失。此时期的时调趋向衰落。

王红宝、赵宝翠此时期前已息影舞台。高五姑三十年代初期仍受观众欢迎，舆论评价其演唱刚柔相济，抑扬合度，急徐有致，技艺和火候已臻炉火纯青，且优于后起的赵小福和姜二顺。但由于染有吸毒的嗜好，身体和嗓音不断衰退，逐渐失去观众，不再被杂要场聘用。偶有约聘者，所给报酬极低。民国二十六年她息影歌坛，民国三十一年初因生活所迫重返舞台出演燕乐。初演时尚可，不久因嗜毒之癖使身体和嗓音日益颓败每况愈下，终被歌场所弃，以至乞讨为生。民国三十二年秋，于毒瘾和饥寒交迫之中倒毙街头。秦翠红本时期亦淡出舞台，不常露演，一般多为临时应聘演出数日或短期。有时偶而应邀参加票演、义演，由王宝寅的三弦、辛德林的四胡为其伴奏。她声音和技艺不减当年，观众和舆论均对其予以关注和好评。民国三十三年王宝寅病故，民国三十七年秦翠红去世。

赵小福和姜二顺等艺人在高五姑嗓音衰败、秦翠红淡出舞台后，成为时调歌坛的主力军。赵小福于二十世纪三十年代中期出演中原公司三楼杂要场，由卢成科托弦并加以指教，技艺猛进，开始大红，与花四宝、王佩臣同被誉为“女鼓三杰”。此后她常出演小梨园、天祥舞台、燕乐等大中型高档演出场所，与小彩舞、张寿臣、刘宝全、花四宝等众多著名艺人同台。她的演唱技艺更为精湛，行腔自如，吐字有力，善于运用充沛的气息托腔送腔，声音坚实高亢。所会曲目很多，代表性的为《解狱》、《双顶嘴》、《反挑眼》等。她灌制了《叉杆解狱》、《后续五更》、《人辰十谣》、《学热客》、《秦楼悲秋》、《妓女五更》等多张唱片。二十世纪四十年代初曾一度辍演，复出后嗓音不似昔日嘹亮，且时演时辍，四十年代中期脱离舞台。姜二顺的演唱此时期也有长足的进展，其特点是吐字清晰，气力充足，嗓音更加宽亮浑厚，演唱酣畅淋漓，对时调“稳、准、狠”的演唱要诀把握牢固，擅长各种时调小曲，尤以〔靠山调〕见长，韵味醇浓。报章评论：其艺可以追摩秦翠红，四十年代初由弦师王宝寅伴奏，跟王宝寅学到很多秦翠红的唱段和唱法，还直接得到过秦翠红的指点，吸收了秦翠红诸多优长，演唱更加接近秦翠红，同时兼纳高五姑的一些特点。

著名弦师卢成科本时期在为赵小福伴奏中，借鉴化用梅花大鼓中的大间奏〔上三番〕、〔下三番〕的旋律，为〔靠山调〕创造了情绪饱满、抑扬顿挫的“大过门”，为时调演唱增添了火炽浓烈的气氛。成为此后较固定的运用在〔靠山调〕最末一番唱段之前的大过门。

本时期继续在歌坛演唱或再次出山的较知名时调艺人有刘慧雯、葛文通、朱文良、花艳福、花兰卿、高玉宝、于金凤(更名王玉贞)、张少卿、刘金有、张凤卿、李小辫、花兰芬、花金凤、王顺宝、刘翠英等，他们分别出演于中原游艺场、天祥屋顶、燕乐、玉茗春、鸟市声远茶社、南市三友茶社、侯家后各茶社、东兴市场、南市和河东时调棚等各类场所及上电台播音。

较知名的新艺人有：侯玉凤，曾出演新中央、河东地道外泗海茶社，她的嗓音清脆响亮，以〔老鸳鸯调〕及各种时调小曲最为拿手；张畹华，亦名新畹华，二十世纪三十年代中后期由清唱改演时调后享名，师承卢成科，出演各园，红极一时，她的演唱以行腔悠扬曲折、

悦耳动听取胜；还有擅唱〔老鸳鸯调〕的李玉花出演鸟市广荣茶社；谢韵秋出演玉壶春；新韵霞出演玉壶春、群英；小红霞出演南市东兴市场；大面包出演河东地道外等等。她们在观众中均有一定影响。

新崛起的优秀人才王毓宝于民国二十七年在玉茗春露演。她自幼师承其父王振清（票友）学唱京韵大鼓、时调、单弦等。经常随其父"走票"。嗓音绝佳，登台不久即崭露头角。她声音清亮，字句真切，韵调儒雅不俗，被时文评为天生秀质，可造之才，大有希望的后起之秀。二十世纪四十年代出演于燕乐、小广寒、新中央、玉壶春、中华等处并上电台播音，曾与赵小福、姜二顺、葛文通、张畹华、新韵霞、刘慧雯等时调艺人同台。此时期，她的演唱技艺日趋纯熟，善于用气用声，脱俗于一般的时调演唱。曾两度辍演，每次重新登台皆出现盛况，备受欢迎。她以演唱〔靠山调〕为主，也会〔鸳鸯调〕、〔悲秋调〕、〔怯五更〕等曲调，代表曲目有《踢毽》、《喜荣归》等。

此外，北京艺人宋大红、吴大平曾分别于民国二十六年、民国三十二年来天津演唱时调小曲。天津的时调艺人谢韵秋，曾于民国三十五年秋至民国三十六年初，随弦师卢成科一行赴北平，出演于上海茶社。民国三十七年，新韵霞、杨玉兰赴北平在西单桃李园和凤凰厅登台演唱时调，受到故都观众的欢迎。

屈振庭二十世纪四十年代中期不再上茶园，他在西南角南大道三余里内开办了一间曲艺票房，与票友们应约走票。他教授时调，收徒众多，有李傻子、烤山芋、花小三、窦凤山（窦麻子）、刘璧祥、李玉山等。

中华人民共和国成立后至六十年代中期，时调进入了前所未有的改革创新时期。

政府有关部门首先采取了相应的措施，对不良演出场所进行整顿，清除不健康的东西，净化舞台。不少时调艺人改行或转演其他曲种。一些较知名者，响应政府号召尝试上演新曲目，并加入艺人们自发成立的演出组织。如王毓宝 1950 年加入红风曲艺社，参加在玉壶春举行的大众曲艺社新曲艺竞赛演出，上演了反映现实生活的新曲目《雨后花》、《改邪归正》、《大红旗》等，1952 年她又参加了群声曲艺社。再如屈振庭、朱文良、赵小福、梁慧珠、李玉花、魏墨香、魏玉环等，自由组成了曲艺演出队，出演于西北角安平茶社和鸟市小华北茶社等处。1953 年起，一些国营和集体所有制的专业曲艺团体如天津市曲艺工作团、天津广播曲艺团、和平区曲艺杂技团、红桥区曲艺团、南开区曲艺团等先后成立，分别吸收了王毓宝、阎丽云、刘惠云（二毓宝）、姜二顺、谢韵秋、梁慧珠、魏玉环等优秀时调艺人加入。

1953 年，天津广播曲艺团开始着手于对〔靠山调〕进行大力革新。首先选定王毓宝为革新的演唱实践者，而后团长王焚依照传统格式移植了民歌《摔西瓜》做唱词脚本，并组织了弦师祁凤鸣和曲艺作者姚惜云共同设计编曲。他们调整改变了一些过长的衬词、拖腔，

使某些低沉伤感的情调一变而成为明快欢乐的情绪。在三弦、四胡之外，增加了扬琴、琵琶、低音胡、笙和京胡等乐器，丰富了伴奏音乐的色彩，形成十分热烈火炽的气氛。演员出场方式也做了更新，如去除限制演员表演的场面桌，演员随前奏音乐出场等，总体上呈现出健康优美的崭新风貌。《摔西瓜》经两次试演后，于 1953 年 11 月在工人剧场首次公演，定名为天津时调。得到广大观众的肯定。时调改革获得初步成功。嗣后，其他时调演员也纷纷仿效。



天津时调的演员与乐队

自此时起的十数年间，天津时调的创新改革不断深入发展，步入了一个全新的历史阶段。

首先是新的作品大量产生，曲艺作者如王允平、张昆吾(笔名夏之冰)、王济、姚惜云、王家齐等写出许多优秀的时调作品。他们在创作题材上，完全突破了旧时调窄小的生活圈子、狭隘的感情范围，对提高时调作品的思想性、文学性等方面有突出的贡献。在体裁上也改变了旧时调单一重复的文体格局，形成了大体为三段或四段的文学样式，创作手法也出现了多彩多姿的风格种类。如表现新青年爱情生活的《想心事》、《知心话》、《绣荷包》，反映社会主义新农村景象的《糊花灯》、《剪窗花》、《磨镰刀》，歌颂劳动人民与大自然做斗争的《翻江倒海》、《战洪水》，写英雄人物的《蔡玉霜》、《雪夜练武》，颂扬紧密相依的党群关系与军民关系的《心连心》、《书记走四方》、《新鞋送亲人》，为苏联成功发射人造卫星而作的《嫦娥赞月》，歌颂南京路上好八连继承发扬艰苦朴素优良传统的《交荷包》，还有完全以抒情寓意手法缅怀革命先烈的《红岩颂》，赞美天津新貌的散文诗风格的《海河行》，以及使用更多“数句”描写一个完整故事的《卖椰子的老大娘》等等。尤其是张昆吾创作的描绘毛泽东主席深入农村视察，领袖与人民群众亲切相聚，充满浓厚真挚情感的《毛主席来到咱农庄》，是这一时期时调创作脚本的突出代表。其他优秀作品还有《看焰火》(1960 年初王毓宝参加全国曲艺优秀节目会演演唱了该曲目)以及《小尖兵》、《胖嫂回娘家》等。源自民间故事的《制寒衣》、《送寒衣》和经过整理加工的《七月七》、《喜荣归》、《踢毽》、《放风筝》等，都成为各曲艺团体经常上演的曲目。

继《摔西瓜》后，天津时调的音乐改革进一步深化，弦师祁凤鸣、马涤尘、李元通等，在创腔编曲和伴奏方面都取得显著成绩。成功的、具有广泛影响的是《翻江倒海》和《毛主席来到咱农庄》。1958 年祁凤鸣、姚惜云为《翻江倒海》设计唱腔，为表现劳动人民改天换地的豪情壮志，不仅多处增换高腔、调整了板式和节拍、速度，还融化吸收了其他曲种的唱腔旋律。由王毓宝演唱的《翻江倒海》在第一届全国曲艺会演中被评为优秀节目。1959 年弦师马涤尘为新作品《毛主席来到咱农庄》编曲创腔，为了表现人民群众对领袖毛主席衷心

的爱戴和真挚的感情，编曲者更多地化用新歌曲的因素，创制出极富有歌唱性的新颖唱腔，增强了“数句”的音乐性、抒情性，充分深刻地表达了作品情感内容，成为久演不衰的优秀曲目。当时，这一曲目还曾被天津广播乐团的指挥周家雄改编成为混声合唱，由广播曲艺团天津时调演员陈桂林领唱，曾演出多场，并在电台播放。除〔靠山调〕外，对〔拉哈调〕也有一定的改革创新。如整理了传统曲目《要女婿》。1957 年 4 月，由老艺人朱文良和李玉花以彩唱形式参加文化部举办的全国民间音乐舞蹈会演，获好评。本时期，运用〔拉哈调〕演唱的新曲目还有《小尖兵》、《胖嫂回娘家》、《喜旺夸妻》等。

六十年代，出现了挖掘时调传统曲调的高潮。1961 年 6 月 1 日、2 日，天津市曲艺团与中国音乐工作者协会天津分会联合举办了两场天津时调内部观摩演出会，许多久违舞台的时调老艺人、老票友如赵小福、朱文良、李玉花、魏墨香、屈振庭、岳小霞、朱凤霞、许成友、张子青等登台演唱，主要发掘和演唱了〔二六板鸳鸯调〕、〔慢板老鸳鸯调〕、〔新鸳鸯调〕、〔秦楼悲秋调〕、〔大数子〕、〔淮调〕、〔荡调〕、〔小五更〕、〔反正对花〕、〔怯五更〕、〔十杯酒〕、〔打孩子〕、〔落尺反调〕(即〔解狱〕)、〔叠落金钱〕、〔落五调〕等近十余种传统曲调的相关曲目。6 月 3 日，在文艺俱乐部召开了天津时调内部观摩讨论会，有关人员四十余人参加，中国曲艺工作者协会和中国京剧院也都应邀派员出席。会议认为：风格各异、丰富多彩的各种传统时调曲调，基调是朴实无华、明朗健康的，反映民风习俗生活情趣的段子占一定的比重，是其主流。反映妓女生活、情调不够健康的则应剔除。解放后的新时调无论在创作、唱腔、音乐改革上都取得突出成绩。但因多为〔靠山调〕，其他传统曲调没有被广泛地利用起来。应当重视研究并充分发挥它们的作用。随之选择了部分曲目，举行了一场对外公演，受到了广大天津曲艺观众的欢迎。此后，在 1961 年底，红桥区曲艺团举办了特聘有老艺人、老票友参加的时调专场演出，上演了《尼姑下山》、《尼姑自叹》、《渔樵耕读》、《后悔明白》、《恨五更》、《后续五更》、《明月五更》等传统曲目。1962 年初，和平区曲艺团与红桥区曲艺团联合举办时调专场演出。1962 年 10 月，在第一届津门曲荟中，中国曲艺工作者协会天津分会筹备委员会组织了由众多新老著名演员、票友参加的天津时调专场演出。除上演了〔大数子〕《蚂蚱蝻儿出殡》，〔二六板老鸳鸯调〕《求情五更》、《尼姑思凡》，〔慢板老鸳鸯调〕《风吹铁马》，〔落五时调〕《叹青楼》，〔老靠山调〕《大五更》，〔叠落金钱〕《琴棋书画》，〔打孩子调〕《后娘打孩子》和彩唱〔拉哈调〕《要女婿》外，还首次演出了填写新词的〔新鸳鸯调〕《闺怨》，〔落尺反调〕《责婢》和〔慢板老鸳鸯调〕《采莲曲》等创新作品。积极参与挖掘传统时调曲调工作的，除上述老艺人老票友外，还有姚惜云及许多老弦师如卢秀岩、卢秀峰、钟吉铨、雷万和、刘福山等。

当时演唱天津时调最著名的演员是王毓宝。经她进行艺术再创造的《摔西瓜》、《翻江倒海》、《毛主席来到咱农庄》、《红岩颂》、《心连心》等曲目，皆成为天津时调的精品。五十年代后期，她吸收借鉴歌曲、戏曲及其他曲种的形体表演经验，率先在时调演出中加入表情

和形体动作表演，来辅助演唱。改变了时调在舞台上呆板直立、无形体动作表演的传统演唱方式。在长期的表演实践中，王毓宝形成了洒脱、大方的表演风格。1958 年，她以《翻江倒海》参加全国首届曲艺观摩会演。此后，随全国曲艺会演巡回演出团赴各地演出，深受各地广大观众欢迎。中国唱片公司灌制了她演唱的《踢毽》、《秋景》、《翻江倒海》、《心连心》等唱片。声誉与影响遍及全国。刘惠云和陈桂林也是本时期享名的时调演员。刘惠云艺名二毓宝，1950 年拜王毓宝之父王振清为师，学唱时调。五十年代中期加入和平区曲艺团。与王毓宝演唱多有相似处。特点是行腔沉稳，注重韵味，以细腻婉转见长。代表性的新曲目有《蔡玉霜》、《海河行》、《胖嫂回娘家》、《交荷包》等。陈桂林于 1953 年开始业余曲艺演唱，1957 年加入广州空军总政治部文工团，演唱民歌。复员回津后曾参加全国职工业余文艺会演，上演了向王毓宝学唱的新曲目《嫦娥赞月》。五十年代末加入天津广播曲艺团，成为专业天津时调演员。陈桂林师从王毓宝，嗓音高亮清脆，能将歌曲发声与时调演唱有机结合，形成气质清新、颇具歌唱性的表演风格。代表曲目有《毛主席来到咱农庄》、《书记走四方》、《磨镰刀》、《红秀才》等。解放后由国家培养的天津时调演员邱凤兰、邢慧琴、邢慧兰、张雅丽等，于六十年代活跃在曲艺舞台。


王毓宝演出照

“文化大革命”期间，天津时调因其前身曾经流行于妓院、落子馆而被极左思潮认为是“窑调”，险些被列为禁演曲种。王毓宝一度被停止演出，刘惠云、姜二顺、谢韵秋、张雅丽等也因所在的演出团体被解散，转业或改行。一些青年演员虽仍演出，也只能演唱临时编写配合形势的口号、标语式的小段和毛主席诗词。七十年代天津时调的创作演出渐渐恢复。王毓宝由担任教学开始，逐渐恢复排练重返舞台，嗓音也较前更加宽厚醇美。她先后演唱了《大寨步步高》、《毛主席送我上讲台》、《军民鱼水情》、《清华参军》、《拷红》等曲目。青年演员中，邱凤兰仍经常参加演出，除上演了王毓宝所演的曲目外，还上演唱了《大寨花更红》、《常青指路》、《雪岭明珠》等，并与王毓宝演出了对唱形式的《拷红》。

本时期，影响最大的曲目为朱学颖创作、马涤尘编曲、王毓宝演唱的《军民鱼水情》。在曲词创作上具有语言质朴流畅、自然生动的特点。曲调的创新与曲词的内容风格十分吻合，简约自然、活跃清新。并增加了垛板这一新的板式和口语化的说白句。此外，在〔靠山调〕中还加入了一句〔老鸳鸯调〕的唱腔。经王毓宝声情并茂的创造性演唱并在电台播出后，一时间脍炙人口，家喻户晓。

在音乐改革方面，老弦师马涤尘除为《军民鱼水情》编曲获得成功外，在《拷红》编曲中，他以〔靠山调〕为主要曲调，并大胆地加入了明快、活跃的〔怯五更〕曲调唱腔，成功地体现出小红娘这个人物聪颖、活泼的性格。青年乐师毛家华，师承四胡名家钟吉瑞，在曲调旋

律创新方面成绩较为突出。他编曲数量较多并且兼创作。编曲的曲目有《大寨步步高》、《毛主席送我上讲台》;作词兼编曲的曲目有《大寨花更红》、《常青指路》、《清华参军》等。毛家华为新曲目编曲敢于突破旧框框,能将新曲与老调自然融合,旋律新颖流畅,华丽优美。运用变调的手法,将〔靠山调〕的曲尾落腔提高四度演唱,是他的一大创造,使一曲结束句的唱腔振奋昂扬,被此后的〔靠山调〕新曲目装腔广泛采用。弦师刘玉玺长期为王毓宝伴奏,积累了丰富的经验。他为《雪岭明珠》编曲时,在前奏中加入藏族歌曲的旋律,恰当地体现出曲目内容的特色。他还对不少新曲目的曲调唱腔提出修改意见并被采纳。本时期伴奏乐器也有了变化:用大提琴替代大阮,个别曲目的伴奏增加笛子、琵琶、小号、鼓等乐器。日常演出中的伴奏乐器相对固定为三弦、四胡、扬琴、笙和大提琴等五件。

在表演形式上,除独唱、对唱外,还出现了多人表演唱的形式。多人表演唱的曲目主要有〔拉哈调〕《退彩礼》、《海河儿女怀念毛主席》等。在职工业余文艺会演中也涌现出《一件围裙》等较优秀的新曲目。

1976 年粉碎"四人帮"后至 1985 年,又有许多新曲目产生。在曲调方面仍是以〔靠山调〕为主体,但比较注重对其他曲调的改造和利用,唱腔旋律也有更多的创新因素,更有了在时调基础上完全自主创作的尝试。唱词也出现更明显的、向新诗风格靠拢的趋向。如:《春来了》、《梦回神州》、《熊熊之火》等。

王允平作词、马涤尘和李光等编曲的《春来了》,写作手法新颖,具有较强的寓意性、抒情性及诗歌化的特点。唱腔的设计运用与唱词内容结合得非常紧密,风格清新而抒情。1981 年参加全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出,获创作一等奖。李光根据孔凡青的诗歌改编的《梦回神州》,在编曲上创新较大,较以往的曲调改革更具有深度。他采用了〔慢板老鸳鸯调〕、〔二六板老鸳鸯调〕和〔靠山调〕等曲调的唱腔,成功地将多种曲调和多样的板式和谐而流畅地加以衔接,融为一体。经王毓宝再度创造表演,成为本时期最有代表性的曲目且久演不衰。马涤尘编曲的《熊熊之火》,是首例全曲运用〔怯五更〕曲调设计唱腔的曲目。为了表现唱词悲壮的情感,它完全改变〔怯五更〕曲调欢快的风貌,在前奏、过门及尾句落腔等处也进行了改革,但仍保留了〔怯五更〕的韵味。刘惠云于 1980 年重返专业团体,为实验曲艺杂技团天津时调主要演员,除恢复上演传统曲目外,还积极编曲和上演新曲目。代表作为《金色的黎明》和《岳母刺字》。1977 年考入天津市曲艺团学员队的高辉二十世纪八十年代初崭露头角,她师从王毓宝、马涤尘,毕业后为天津市曲艺团演员。她的嗓音甜美亮丽,行腔悠扬柔媚,表演清新,富有朝气。最有代表性的曲目《春来了》在 1981 年参加全国优秀曲艺(北方片)观摩演出获表演一等奖。她上演的新曲目还有《秋》、《熊熊


高辉演出照

之火》、《鸡心花》等。

1984年4月，中国曲艺家协会天津分会在群众艺术馆召开了天津时调音乐革新座谈会，天津、北京的音乐界人士、大专院校教师、研究员，各曲艺演出团体的音乐创作人员、演员及伴奏人员等各方面人士出席。对五十年代以来时调改革的成就和经验进行了深入的总结，并对未来发展的趋向和技巧方法等问题做了分析探讨。

本时期天津时调业余演出十分活跃。1980年部分省市自治区职工业余曲艺调演中，业余演员周文珍演唱的《知心亭的约会》获一等奖。1984年天津市群众曲艺调演中，业余演员曹建茹演唱《洞房之夜》获好评。业余演员还上演了《寒夜春风》、《夜练》等新曲目。

**梅花大鼓**　又称梅花调。清光绪年间从北京流入天津。

同光时期天津已有木板大鼓艺人宋五演唱北板梅花调，声音洪大，质朴无华。光绪二十六年(1900)后不断有艺人来天津演唱。如忠子良在日租界松风阁茶楼演唱，便是南板梅花调莅津之始。光绪三十四年著名单弦艺人德寿山来天津在天泉茶楼演出也加演梅花调。宣统元年(1909)，单弦艺人赵西园在松风阁茶楼和全月如、张小轩等全体艺人分别上演了七音联弹大鼓，德清泉、广小川、忠子良、周子臣、赵西园分别上演了五音联弹大鼓。宣统三年德寿山来天津在大同茶园演出时，曾代替前场因鼓板生疏而中途退场的票演者演唱了一曲梅花调，以平息观众鼓噪。除外地艺人来天津演唱梅花调外，落子馆里的唱手也多有习学演唱者。

梅花大鼓的演出形式通常为一人自击鼓板站立演唱，唱段皆为短篇曲目。演唱者不必有表情和做工，因此梅花调又有"文大鼓"之称。此外，还有换手联弹、含灯大鼓、双鼓合音的表演形式，多是艺人用以展示其高难技巧以招徕观众而为。换手联弹主要是伴奏方式特别。几位弦师合作，同时弹奏数种乐器，要求每个弦师一手弹奏自己的乐器，另一只手弹奏身边弦师的乐器。根据乐队所弹奏的乐器件数，分别有"五音"、"七音"甚至"九音"联弹。通常为五音联弹。演员演唱《指日高升》等小短段，以鼓板击节领引乐队分别弹奏〔柳青娘〕、〔万年欢〕、〔夜深沉〕等曲牌。换手联弹在杂耍演出中常作为重头节目安排在后场。如宣统元年十月松风阁茶楼的杂耍演出即以五音联弹大鼓攒底。双鼓合音即两人分持鼓、板，齐奏一曲，必协调一致，节拍相谐，不得混乱。清末有人曾在天津灌制了唱片。含灯大鼓的表演，主要展示演员口齿的特殊技能。演员口含装有多盏灯的灯柄演唱梅花大鼓，必须做到既含住灯不使其坠落，又要将字和腔唱得准确清楚。伴奏乐器通常为三弦、四胡和琵琶。也有加入扬琴(如五音联弹)、笙、笛等乐器的。

民国六年(1917)，南板梅花调创始人金万昌应天津四海升平茶社之约，来天津首次演出经过改革的南板梅花调，贴演时名梅花大鼓，首演曲目为《大观园》(带四季)。他以宽厚洪亮的嗓音，悲怨凄婉的唱腔，娴熟的鼓板技艺，高雅洒脱的台风，尤其是不同于原有老梅花调的新颖而优美的唱腔，大受观众欢迎。此后他多次来天津演出，梅花大鼓遂成为天津

人喜爱的曲种。但初时尚无演员正式学演。据史料记载，直至二十世纪二十年代中期，常在正规杂耍园演唱这一曲种的仍只有金万昌一人。

天津摹学梅花大鼓者多是在落子馆中教唱或是弹弦的师傅，如邱玉山、陆桐坡、周紫宸、朱桂山等，他们掌握后再传授给落子馆的唱手和投师学艺者。在开蒙授艺上成就较突出的当属邱玉山，天津相继出现的诸多梅花大鼓名角大多由他启蒙传授。花四宝于二十年代中期随邱玉山学唱梅花大鼓，因其嗓音条件极佳，很快便登台演唱。

民国十六年，天津无线广播电台开始播音，对梅花大鼓的普及传播起到极大推动作用。随着梅花大鼓艺人的增多，梅花大鼓已成为杂耍馆、落子馆和广播电台的常见曲种。除金万昌外，演唱者还有王子玉、罗玉芳、花金凤、花香妃、花四宝、金桂笙、岳小芬等。梅花大鼓在天津迅速发展、兴盛，产生了新的流派，出现了众多艺人，其中不乏优秀人才。三十年代初就有时文评述梅花大鼓“近年成鼓姬中最摩登调”。

金万昌所演的梅花大鼓被一些顾曲者称为“金派”，演唱技艺更加精湛，润腔更加讲究，韵味更显醇厚。演唱中的高低转折、急徐快慢、抑扬顿挫皆恰到妙处。至三十年代后期，他因年老而不轻易上演较长的大段曲目。嗓音气力虽不如前，但艺术已达炉火纯青。最拿手的是领演联弹大鼓，能展露其精绝的鼓技，使天津人叹绝。

金万昌正式收徒不多，私淑者众，能摹仿近似金万昌者多为男性，较著名的有荣少昌、刘连玉和周麟阁等。荣少昌，原名剑昌。三十年代初在中华茶园为茶役，向茶园主人学习三弦、四胡及梅花调，后正式下海从艺。他曾得金万昌亲传，演唱颇有似处。他嗓音条件好，吐字清楚，行腔悠扬，韵味雅致纯正，鼓板技艺娴熟。常以“金万昌高足”为号召，出演庆云、大观园、天升等演出场所及在各影院加演，并在电台播音。他也曾到南京、上海、北京等地“跑码头”。除演唱梅花大鼓外，还为他人伴奏及演出笑剧。也曾向小侠君、阎丽琴、杨丽华等许多女艺人教授“金派”梅花大鼓。刘连玉民国二十五年拜金万昌为师。此前几年一直私淑金万昌并常应堂会客串演唱。民国二十八年正式下海从艺。行腔运调，竭力效仿乃师，他嗓音洪大，气力充沛，演唱十分投入。四十年代中后期常出演于天津各园，成为当时天津杂耍园中梅花大鼓名角。名票周麟阁私淑金万昌，他嗓音宽而低，学金万昌注重神韵，演唱风格清雅端庄，在伴奏乐器上常增设箫笛，更显优雅别致。舆论对其评价极高，甚至认为他的演唱虽火候不及金万昌，其余均比金氏雅致，最适合唱梅花调，尤能体现梅花调之神韵，给人以“绝尘”、“宜人”之感。金万昌故去后，曲艺评论者娱园曾撰文，认为梅花大鼓王位最合适者为周麟阁。此外，还有票友王学舜私淑金万昌，四十年代曾在杂耍园中演唱并在广播电台播音，颇有似金万昌之处，观众评价他摹仿金万昌十分逼真，出乎人的意料。较知名并常演出于大中型或高中档杂耍园的“金派”女艺人有张月琴、刘玉芳、金桂笙及曾师从邱玉山的姜三顺、花玉霞（三十年代中后期有“梅花副席”之称）、小侠君和金万昌唯一的女弟子王玉珍等。

民国二十一年花四宝在《大中华报》选举鼓界主席的活动中以票数第一当选为梅花大鼓主席，荣膺“梅花女王”的称号。此后一度辍演。民国二十二年复出后，改由曾为金万昌伴奏的著名弦师卢成科托弦。卢成科为使花四宝高亮柔美的天赋歌喉得以充分发挥，在“金派”的基础上将唱腔向高音区域拓展，并加强了对唱腔的修饰润色和节拍速度上的变化调整，使之华丽多彩、灵活曲折。经他改革的唱腔非常适合女声演唱，比金派唱腔高亢、婉转、柔美、巧俏。花四宝是首位实践演唱者，她充分地运用了女声的特长，成功地展现出这些唱腔的新颖优美。她的嗓音明亮圆润，音色纯净甜美，音域宽广，高低音咸宜。演唱自如，吐字清晰悦耳，行腔柔婉细腻，即使在缺少音乐性的上板数唱时也不流于平俗，而擅长运用无数小腔，变幻万端，声声入扣，直至高亢的收尾唱腔圆满结束，完整贯通，毫无懈怠之处。



花四宝

由于卢成科精通天津时调，花四宝也长期与赵小福同台演出，因此经他们改革的梅花大鼓融入了时调的旋律、唱法及特点，风格趋向“天津化”。当时曾有文章对此提出非议，认为：数年前花四宝演唱梅花调尚被一般人认可，而如今越来越独出心裁，募仿“外江”，已失去梅花调的原味。因其长期与赵小福同台演出，行腔多处仿学赵小福。批评者认为，梅花调应以沉着、幽悲取胜，而赵小福的时调则以脆、媚为主。若花四宝以时调的腔调用于梅花调，是和梅花调的标准背道而驰的。这些评论恰好从侧面证实卢成科与花四宝改革的梅花调借鉴吸收了时调的特色，增加了“媚、脆”的成分，也正是这些变化，使“卢（花）派”梅花大鼓与“金派”的典雅苍劲、美而不媚产生了区别，出现了不同，形成了融“悲、脆、媚”为一体的独特风格。

卢成科同时也对伴奏音乐不断地进行加工变革，创造性地丰富了间奏过门〔上三番〕、〔下三番〕的音乐旋律，辅以灵活多变的弹奏手法，使之丰满、热烈、火炽，鲜活、富于生气的间奏和伴奏音乐，托衬着演唱者新颖多彩的唱腔，演出效果极佳。他还在间奏中直接引入流行歌曲的曲调，如《何日君再来》、《四季歌》以及模仿军乐旋律等等。虽然有的音乐旋律与曲目的内容情绪不协调，却满足了观众求新求异的欣赏心理，在当时很受欢迎。他采用种种变革手段，增强了梅花大鼓音乐的感染力，具有鲜明的火炽热烈的天津地方色彩。

改革成功的梅花大鼓，被认为是“津派梅花大鼓”，成为与“金派”梅花大鼓并提的新流派。因创制新腔以卢成科为主，故称“卢派梅花大鼓”；又因为首位实践者花四宝成功地运用女声唱法表现了卢派唱腔，所以又叫做“花派”。三十年代中期，花四宝曾应邀到上海灌制唱片，赴南京、济南等地演出，享誉大江南北，同时也把卢（花）派梅花大鼓传到大江南北。民国二十五年9月花四宝辍演，后嫁人。民国二十九年她再次复出登台燕乐升平茶园，竟使相声退避“大梁”之位，开梅花大鼓在大型杂耍园攒底之先河。最有代表性的曲目为

《黛玉悲秋》、《黛玉葬花》。

在卢成科、花四宝改革的梅花大鼓还没有完成之前，天津的梅花大鼓皆宗金派。当时的女艺人已不少，但相对男声而言显得尖细、力度不足的女声，极难体现金派的深沉、遒劲、大气。所以，演唱者虽众，却少有名家。自“卢(花)派”一出，为众多的女艺人开拓了一条可行、且易收效的途径。于是，天津的梅花大鼓女艺人纷纷投在卢成科门下，即或不能入卢氏门中，也私淑摹学“卢(花)派”。一时几乎出现“无梅不花”的局面。

继花四宝之后，“卢(花)派”梅花大鼓艺人较著名的先后有花五宝、花小宝、花云宝、周文如等，她们的演唱各具特色。花五宝本名张淑筠，三十年代中期改学梅花调，师从邱玉山，并由花四宝亲自指点，开始在仁昌电台播音，后出演各杂耍园。三十年代后期赴东北演出。民国三十一年回津，改由卢成科伴奏，得到卢成科的直接点拨，艺事猛晋，加之天赋佳喉，声誉鹊起。是继花四宝之后最受欢迎的梅花大鼓艺人之一。民国三十三年秋二度辍演。民国三十七年4月再次复出。同年8月应约赴北京出演于世界游艺场。回津后应聘出演大观楼，担任大梁。她的嗓音高亢洪亮，气力充沛，擅长高腔，音质坚实，内蕴委婉，刚柔相济。吐字真切有力，顿腔煞句斩金截铁，干脆利落，台风稳重。她还在长期的演出实践中，通过对观众反馈效果的分析，创立了能够展示自己高亢嘹亮嗓音、充足饱满气息的“拖腔”演唱方法，成为自己演唱的一种鲜明特色。当时，最受观众欢迎的拿手曲目是《老妈上京》。花小宝本名史文秀，三十年代后期由邱玉山启蒙传授梅花大鼓，并得到花四宝的指点。民国二十八年于燕乐升平茶园登台首演。民国二十九年师从卢成科，同年赴外埠演出。四十年代初返津后出演于各杂耍园并上广播电台播音，深受观众欢迎，很快享名。她嗓音宽亮厚实，吐字清晰有力，韵味醇正，鼓板技艺娴熟，形象俏丽，台风优雅。四十年代中后期她两次赴北京长期演出，并担当“大梁”，红遍津京两地。民国三十六年、三十七年两次竞选为“梅花皇后”。代表性曲目为《摔镜架》等。花云宝原名齐俊英，三十年代后期师从邱玉山，四十年代初登台，后师从卢成科，并由卢成科伴奏，出演各杂耍园。民国三十七年曾赴北平演出。她的演唱委婉细腻，注重唱腔细微处的修饰，韵味醇厚。时文曾将她与花五宝、花小宝同称为“梅花三鼎甲”。其代表曲目有《黛玉悲秋》等。周文如原名周伯英，三十年代末由邱玉山启蒙传授梅花大鼓，约民国三十二年登台，初演于中华茶园。民国三十四年师从卢成科，辍演半年有余钻研艺事。民国三十五年再次登台玉壶春，成绩斐然，不久即任该园的“大梁”。民国三十五年、三十七年先后两次随卢成科赴北京演出。她的嗓音清亮，歌来字正音甜，韵味醇厚，唱腔、唱法略带金派的苍劲，柔媚中见刚健。代表曲目有《青楼遗恨》、《探晴雯》等。

除上述提及的以外，见于记载在天津演出或播音的梅花大鼓艺人，先后还有张鸿霞、白玉霞、李文芳、李玉芳、李小芳、钱若华、花莲红、刘慧霞、靳凤英、花银宝、花莲宝、丁慧宝(丁士儒)、李秋文、花玉莲、杨凤兰、周秀芳、刘美娟、花素莲、花素琴、石静儒、杨宝珠、新小

芳、新丽霞等等，约四五十人。二十世纪四十年代后期，天津广播电台林立，曾有艺人一天赶八家电台、一家杂耍园赶场演唱梅花大鼓。

四十年代，天津曲艺舞台的梅花大鼓在唱腔及演唱风格上日趋本土化，引起天津、北京曲艺评论者的关注。他们对两地梅花大鼓唱腔及演唱风格进行比较分析，纷纷指出两者之不同。有人评论：温文儒雅的梅花调在天津却唱出一种强烈的声音。虽然演唱者同是一人，但在两地的表演却有所差别。在天津演唱就放得开，在北京则多拘谨，还有人指出：梅花调虽发源于北京，近年却盛行于天津。所以如今的梅花调人才皆在天津，而发源地北京反而落在其后。津、京两地的梅花调腔调已有明显的不同。北京的梅花调轻飘、声音过尖、行腔短促、声韵很平，没有激昂的情绪；天津的梅花调则多宗金万昌，又经过卢成科改进，以花家门为第一，其腔调圆润、婉转动听，尤其高腔多，更为生色。唱法也颇为精彩。唯有不足是火气略高。

1949 年之前，在天津上演的梅花大鼓皆为传统曲目，除前面提到的外，尚有《大西厢》、《拆西厢》、《活捉三郎》、《黛玉归天》、《宝玉探病》、《探晴雯》、(《嗑指换袄》)、《韩湘子上寿》、《古城会》、《安儿送米》、《蟠桃会》、《七子八婿》、《六月雪》等。共计不足三十段。而经常演唱只有部分曲目。

天津解放初期，在各杂耍园演出的有荣少昌、花五宝、花小宝、周文如、花云宝、新韵虹(师从陆桐坡)、马凤兰等。他们还积极参加救灾募款义演，并开始上演反映现实生活的新曲目。有《劳动女英雄》、《孙迺英渡江》、《中国光荣》、《七劝》、《工学农商》、《独胆英雄吕松山》等。

中华人民共和国成立后，梅花大鼓进入新的历史发展时期。1949 年至 1966 年的十七年中，梅花大鼓在继承优秀传统艺术的基础上，进行了多方面的改革创新。在创作、改编及上演反映现实生活题材和历史题材的新曲目方面，在表演、伴奏、音乐改革创新方面，在挖掘、整理传统曲目方面以及在培养新一代演员方面，都取得了很大成就。

五十年代，市、区各专业曲艺团体建立，部分演员被吸纳。花五宝年加入天津市曲艺工作团，花小宝加入天津广播曲艺团，周文如加入和平区曲艺杂技团，花云宝、花银宝、刘静文、冯丽卿等加入红桥区曲艺团。由于各专业曲艺团体有了专职创作人员，一些演员也积极参与新曲词的创作，梅花大鼓新曲目不断涌现。以反映现实生活题材的占多数。

由于梅花大鼓节奏缓慢，字少腔多，缠绵、哀怨的色调较浓重，因此演员和弦师们在唱腔、伴奏和表演上对它进行了很大改革，使之更加适于演唱反映新时代新生活的新曲目。

1953 年中央广播说唱团弦师白凤岩来天津，将他改革的新梅花调《永别紫鹃》教授骆玉笙、花五宝、花小宝、周文如后，该曲目即在天津演出，在广播电台录音播放。《永别紫鹃》最突出的改革就是将传统梅花调每句开头的唱腔“哎哪”两个虚字取消，将其音乐节拍归入过门，变末眼起唱为板上起唱；此外，加快了行腔速度，缩短了间奏过门，改变了旧日

梅花调字少腔多、冗长缓慢的行腔方法；还借鉴了传统曲目《老妈上京》的音乐形式，采用了诸多牌子曲；演员在演唱时加入了形体动作和表情；又采用了对唱的形式。自《永别紫鹃》后，天津的梅花大鼓改革吸收了北京的一些成功经验。首先是演员们打破了此前梅花大鼓素以头不动、身不晃的呆板台风来显示其曲种悲沉、儒雅的风格，开始加入表情和形体动作，以辅助演唱。例如周文如在演唱《永别紫鹃》时，就向京韵大鼓演员小黑姑娘学习、借鉴了京韵大鼓的表演身段；其后，弦师祁凤鸣等在改革《拷红》时，借鉴了北京去掉虚字"哎哪"、加快行腔速度、缩短间奏过门等部分创新手法，但不采用牌子曲，仍运用梅花大鼓最基本的板腔体腔型。在表演形式上仍采用单人站唱的形式；既努力消除了梅花大鼓的陈旧面貌，又保持住了梅花大鼓的基本特色。此后，天津的梅花大鼓创新改革，绝大多数曲目遵循了这些基本要素。周文如注重在现代题材曲目上的改革。1958年她演唱的由祁凤鸣装腔的新曲目《幸福花朵处处开》，作为天津代表团选拔的优秀节目之一，参加了第一届全国曲艺会演；1959年她与相声演员刘文真合作创作了《罗昌秀》(原名《四川白毛女》)，并与弦师韩德荣合作为该曲目设计唱腔。根据唱词内容情绪的变化，使用了高腔、硬腔、紧板、散板等多种手法，还适当地借鉴了京韵大鼓的一些板式，吸收了歌剧《白毛女》的旋律，压缩了伴奏过门，加快了节拍速度，使改革后的唱腔明朗豪放，刚劲有力，再加上富有激情的表情动作来辅助演唱，使之完全摆脱了传统梅花大鼓悱恻、哀怨、柔媚的色彩，贴近了现实生活，体现出时代的节拍和气息。该曲目作为天津代表节目之一，参加了河北省1959年曲艺汇报演出，并被选拔为河北省曲艺代表团节目，参加1960年初在北京举行的全国曲艺优秀节目汇报演出。此后，她又与刘文真合作创作了《回民之母》，在设计装腔中她将开头的慢板改成小快板，把开头的八句曲词，用朗诵的方式来表现，乐队配以伴奏音乐，然后在音乐中起唱。花五宝与弦师谢瑞东等于五十年代末六十年代初合作编曲上演了《琴挑》和《傻大姐泄机》。其中《琴挑》在河北省1959年曲艺汇报演出中被选拔为优秀节目，参加了省会展览演出；在《傻大姐泄机》中，花五宝创造了半说半唱的〔跟头板〕。她采用曲牌组合方法演唱新编曲目《杜十娘》和《秋江》，并在《杜十娘》中加入大段的道白。还上演了《千里堤送别》、《合钵恨》、《玉簪记》、《端阳的心》、《绣红旗》、《沙滩上》、《银环探监》等新曲目。花小宝在五十年代和六十年代中



周文如演出照



花五宝演出照

也革新上演了不少新曲目，如《拷红》、《钗头凤》、《望江亭》、《红叶题诗》、《赶庙会》、《江姐进山》、《不见黄娥心不死》等等。在《刘三姐》这一曲目中，她吸收化用了戏曲的梆子腔、汉调、拨子等唱腔曲调。



花小宝(史文秀)演出照

在伴奏方面，诸多伴奏人员对前奏和间奏的音乐也进行了不断的改革创新，经历了由生搬硬套到自觉化用的改革过程。如解放初期，为适应时代，卢成科一度在间奏过门中加入歌曲《解放区的天》和《东方红》的音乐旋律，观众非常欢迎，有很多人在台下打着拍子哼唱，待乐队演奏完毕后，观众热烈鼓掌。此后，这一时期的伴奏音乐改革注意避免了类似的生搬硬套，主要是在保持传统音乐风貌的基调上，进行适量的修饰和改动。五十年代中期花五宝演出新梅花调《永别紫鹃》时，除以三弦、四胡、琵琶伴奏外，还增加了二胡、南弦和低音胡等。

本时期培养出新中国第一代梅花大鼓演员，有天津市曲艺团师从花五宝的史玉华和红桥区曲艺团师从花云宝的张雅琴，她们六十年代活跃于舞台。

梅花大鼓专场演出及其理论研讨活动开始举办并得到重视，促进了该曲种在天津的发展。较有规模的活动如：1961 年 10 月红桥区曲艺团在鸟市曲艺厅举行梅花大鼓专场演出，参加演出的演员有花云宝、刘静雯、冯丽卿、张雅琴等；1961 年 11 月 9 日红桥区曲艺团在工人俱乐部演出梅花大鼓专场；1962 年 7 月 10 日至 14 日中国曲协天津分会举办梅花大鼓观摩座谈会；1962 年 7 月 14 日、15 日中国曲协天津分会在人民剧场主办梅花大鼓观摩演出专场，天津市著名的专业、业余演员均参加了演出，有周麟阁、刘连玉、花五宝、花小宝、花云宝、周文如、刘静雯等，弦师有韩德荣、李墨生、李国梁、马涤尘、钟吉瑞、阮文禄、李元通等。在这次观摩演出中，还展演了已不多见的五音联弹和七音联弹。1965 年花五宝、花小宝在天津市曲艺团举行的“歌唱王杰”曲艺专场中首演了双人梅花大鼓《永不生锈》。

“文化大革命”期间，梅花大鼓被认为是不能歌唱工农兵、不能为无产阶级所用的靡靡之音而打入冷宫。花五宝、花小宝、花云宝、周文如等老演员及青年演员张雅琴等均被下放到农村或工厂，青年演员史玉华改唱山东琴书。在这十年当中梅花大鼓绝迹于曲艺舞台。

1976 年文化部提出要天津拿出梅花大鼓这一曲种的新曲目参加全国部分省、市、自治区曲艺调演。天津市曲艺团组织各方面人员落实，由作者王允平根据样板戏《海港》片段创作了《壮志凌云》，并与京韵大鼓演员赵学义一同编曲，教授给该团学员队的京韵大鼓学员籍薇演唱。在调演中获得成功。此后，梅花大鼓又开始出现在天津的曲艺舞台。

“文化大革命”结束后至 1985 年，梅花大鼓在天津经历了复苏、发展和深入改革的阶段，再次形成创新演出高潮。保留下来的优秀传统曲目和一些新创的优秀曲目受到观众的热烈欢迎，屡演不衰。其主要特点是在“文化大革命”前十七年改革的基础上，进入了更深

层次的探索和改革，并取得新成果。

本时期的主要演员有花五宝、花小宝、周文如、史玉华、张雅琴、籍薇、安颖等。重新登台演唱的花五宝、花小宝、周文如，气息不减当年，演唱技艺更加纯熟精湛，深受观众欢迎。史玉华和张雅琴此时期已步入中年，史玉华经常与其师花五宝以双唱形式演唱梅花大鼓。张雅琴在“文化大革命”中也未中断向其师花云宝学习。恢复演出后，多年所学得以充分发挥。尤其在继承传统曲目上有独到功夫，如《王二姐思夫》中的“绣兜兜”一段，是其继承传统的独特拿手唱段，很受观众欢迎。天津市曲艺团青年演员籍薇、安颖先后毕业于天津市曲艺团学员队。籍薇初学京韵大鼓，自1976年参加全国部分省市曲艺调演成功地演唱了梅花大鼓《壮志凌云》后，正式改唱梅花大鼓。她在京韵大鼓演员赵学义和弦师韩宝利的辅导帮助下，又演唱了诸多梅花大鼓新曲目，赵学义和韩宝利根据她嗓音柔美圆润的条件设计唱腔，使她渐渐形成了不同于传统梅花大鼓、而有鲜明个性特色的新型唱腔和唱法。形成具有时代特点的新颖演唱风格。代表曲目有《二泉映月》（在1981年全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中获表演一等奖）、《黛玉葬花》、《悲壮的婚礼》等。安颖师从花五宝。基本功扎实，鼓板技艺娴熟。注重继承传统曲目，改革创新较成功的《三月三》是其代表曲目。她才艺广泛，发掘学习并上演了绝迹舞台已久的含灯大鼓，并与换手联弹结合演唱。她还从舞台美术的角度改造了含灯大鼓所用的灯的外形，以增添视觉上的美感。


籍薇演出照

许多专业曲艺作者参与了梅花大鼓的创作。如王允平、朱学颖、王济、李光、石世昌等。出现了许多优秀新作品。除上述提到的外，还有《第二次握手》、《夜走蟠龙谷》、《杨开慧》、《昭君请行》、《缅怀周总理》、《祥林嫂》、《半屏山》、《珠江夜话》、《英娘恨》、《花篮寄深情》、《骄杨赞》、《骨肉情深》、《鸳鸯抗婚》、《双玉听琴》等。其中王济创作的《悲壮的婚礼》在1980年全国优秀短篇作品评奖活动中获创作二等奖；石世昌创作的《二泉映月》在1981年全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出中获创作一等奖。

在音乐唱腔的改革中，许多演员、弦师和音乐工作者如花五宝、花小宝、周文如、马涤尘、赵学义、韩宝利、李光等都有新的贡献。如花五宝创造了〔原板〕。她还在新曲目《英娘恨》中同马涤尘、李光等发展出〔摇板〕。其时，梅花大鼓音乐，注重在原有传统曲调音乐素材上进行大胆的改革，重新


双唱梅花大鼓与大乐队

作曲装腔。许多新曲目不同程度加入或糅进了乐曲、歌曲、戏曲的曲调。较成功的有花五宝、李光编曲的《半屏山》;赵学义、韩宝利编曲的《二泉映月》和《黛玉葬花》等。在音乐伴奏上也有不断创新,如在间奏中加入器乐独奏,上下〔三番〕的伴奏音乐也有所丰富。

老、中、青演员同台演出,更多采取对唱形式,如花五宝和史玉华的《珠江夜话》、《半屏山》、《傻泄》,花小宝和籍薇的《钗头凤》,花五宝和安颖的《鸳鸯抗婚》、《傻泄》等。

1981 年天津市曲艺团于建团三十周年之际,恢复上演了"七音换手联弹",而且弹奏的曲子增加了《金蛇狂舞》等乐曲。

为推动梅花大鼓艺术的创新,有关部门举办了一些梅花大鼓的专场演出及召开研讨会等活动,对该曲种的继承和发展起到促进作用。如 1983 年 6 月中旬中国曲艺家协会天津分会在音乐厅主办了梅花大鼓、天津时调专场公演,并分别举行了座谈会;1985 年 3 月《中国曲艺音乐集成・天津卷》编辑部举行梅花大鼓资料录像专场演出,花五宝、花小宝、周文如、花云宝、张雅琴、籍薇等参加了演出,录制了《雷峰夕照》、《黛玉悲秋》、《宝玉劝黛玉》、《指日高升》等优秀传统曲目,天津市曲艺团青年乐队演出的"七音换手联弹",也留下了宝贵的音像艺术资料。

1984 年梅花大鼓演员籍薇和弦师韩宝利,随中国说唱艺术团赴美国演出,受到好评。

**乐亭大鼓**　曾名铁片大鼓、乐亭调(又讹作落亭调)、梨花大鼓;因艺人演唱方式与风格的不同,又有二黄大鼓、铁片二黄、滑稽铁片、滑稽大鼓等别称。因是用铁片击节,也有过"梨铧大鼓"的叫法。早期女艺人王瑞喜灌制的唱片上还曾把它写成"铁片关东大鼓"。于清末由京东通州、平谷一带随一些流动艺人传入天津。

乐亭大鼓在河北民歌《庙门开》和平谷调的基础上形成,为板腔体结构。它以《庙门开》的曲调为基本唱腔旋律,袭用了平谷调打鼓说书的演唱方式和伴奏音乐,并使用大三弦伴奏。保留了民歌《庙门开》和平谷调所共有的每句八小节、十六拍的固定音乐结构和一板一眼、眼上起唱的板式。扩大了平谷调的常用音域,由平谷调的八至九度音程变为将近两个八度音程;改平谷调略带京东方音的语音为京音,语音的不同使平谷调的唱腔在乐亭大鼓的唱腔中极少保留。

清末的乐亭大鼓表现出由民歌蜕化未久的形态特征:唱腔行进平稳,转折圆滑,不突出强调板眼,随腔出字而不十分注重字音,鼓板使用较简单,仅于前奏、间奏中击节,甚至有不用鼓者,如王凤友二十世纪二十年代所唱"梨花大鼓"《妓女告状》(唱片)。乐亭大鼓艺人多数兼演其他曲种,较著名的男艺人有从平谷调改演乐亭大鼓、仍兼演平谷调的车汉文(王佩臣之父)、王宪章(王佩臣记名师父)、芮伯生、佟寿芝等。佟寿芝嗓音宽而响亮,行腔时遇高腔略有沙音,吐字清晰,唱腔简洁,注重节奏、有力度,偶有落音不遵从规律现象,唱句又经常用高起法,这些使他的演唱具有明快干脆的特点。女艺人见于记载的颇多,主要的有王玉如、王玉红、蔡桂喜、富润卿、高桂云、杨莲琴和王瑞喜、王凤友、赵莲卿等,大多兼

演其他曲种。王瑞喜的演唱圆转柔媚，具有浓重的民歌风格，是较为典型的早期唱法。赵莲卿的唱腔与王瑞喜亦属同一类型，但冲淡了民歌味道，而具有鼓曲演唱板眼分明的特点，且好用闪板，是早期乐亭大鼓向成熟期过渡的重要艺人。因自此时起，天津一直有来自河北省东部唐山、滦县、乐亭等地的艺人演唱那一带流行的乐亭大鼓，如张士诚等，所以来自京东通州一带的这个曲种被称为铁片大鼓，且时间极长。故"铁片"的叫法在天津是更为流行、普遍的称呼。因而出现了这样的现象：赵莲卿还经常演唱"铁片二黄"，即在乐亭大鼓唱段中加入一段京剧唱段，其内容有时与大鼓所唱内容毫无关系，之后，仍回到乐亭大鼓原来的唱腔与内容。常唱的有《武家坡》、《当锏卖马》等。常演"铁片二黄"的女艺人还有高云舫。

由于乐亭大鼓的定型是两代艺人群体的共同创造，且进入城市为时未久，艺人们各依本身的嗓音、气力、语音等条件演唱，更受到所兼演的曲种音乐、韵味的影响，这就使他们所唱的乐亭大鼓各自具有不同的旋律和韵味，唱腔亦不规范，常常找得到梨花大鼓、西河大鼓的影子。

早期乐亭大鼓沿用平谷调的长篇书及短段曲目，多取自于民间传说、故事，"二十四孝"及通俗演义说部的内容占很大比重，如《丁香割肉》、《郭巨埋儿》、《洪月娥做梦》、《鞭打芦花》、《杨八姐游春》、《孟姜女》等短篇曲目和长篇书《十粒金丹》、《杨家将》等。这些曲目虽并不限于农村题材，但曲目的唱词中所反映的时代风貌偏于农村生活，如《杨八姐游春》中佘太君索要之财礼，《蓝桥会》中蓝瑞莲的衣饰，《诸葛亮招亲》中黄秀英所制作的木马木牛、木丫环筛面，《洪月娥做梦》中出阁行路之乡间景象等等。进入天津的中小型曲艺场所之后，为适应城市观众的需求，短篇曲目得到了较大发展，在演出原有传统曲目的同时，增添了一些描写城市市民生活的曲目，并移植演出了部分其他曲种的常演曲目。前者如《逛商场》、《刘二姐拴娃娃》、《叉杆吃醋》、《情人顶嘴》、《妓女托梦》、《劝妓女》等，后者有《摔镜架》、《宝玉探病》、《韩信算卦》、《灯下劝夫》等。

乐亭大鼓在天津的发展阶段由二十世纪二十年代中期开始。以杨莲琴等为代表的艺人对乐亭大鼓进行了加工整理。杨莲琴善表演，活泼滑稽，二十年代后期常出演于天津的中、高档曲艺场所如陶园、张园、劝业场游艺园等。她取消了原来唱句中间的自然分节状态，使每一个唱句都成为一个连贯的整体而不再是明显地分为上半句和下半句；增加落腔的变化，缩小了唱句之间的空隙；去掉了传统的长腔，每落的末句不再使用大甩腔，仅延长一至二小节；对伴奏音乐作了初步的规整，小间奏趋向于短小、简单，有时就随在唱句的尾腔中。这些变化使乐亭大鼓摆脱了民歌的影响。

几乎与杨莲琴同时，王佩臣对乐亭大鼓作了一系列变革，使其基本特征与前有了不同。她首先将一板一眼的板式扩充成为一板三眼的格式。原来的一眼板的唱法仍旧保留下来，但不作为曲调的主体，而只在上板之后或一曲将终之时使用。在不扩大音域的条件

下，加强曲调的旋律变化，使同一唱句中音域由原来的五至六度扩大到十四度以上。对于伴奏音乐也作了较大程度的丰富。这些方面的变革使乐亭大鼓由简单趋向复杂，由规矩平整趋向跌宕错落，流利活泼，抒情的功能和表现力都有所加强。

乐亭大鼓的曲目总量较大。据民国十六年(1927)《大公报》载文介绍，仅王佩臣个人就有一百二十余段，尚且不包括成套大书。经过进一步的补充和发展，出现了许多表现下层市民生活的曲目，如《劝嫖交友》、《妓女悲秋》、《妓女上坟》、《改良劝夫》等，另如《妓女托梦》、《妓女自叹》等系由其他曲种移植、改编而来，这些曲目对于社会底层生活情景的描述，为城市观众，尤其是中下层市民观众所理解、所欢迎。加上大量传统的曲目如《关王庙》、《玉堂春》、《小寡妇上坟》、《独占花魁》、《度林英》、《鸿雁捎书》、《朱买臣》等一起演出，奠定了乐亭大鼓在市民曲艺中的地位。另外，也增加了一些取材于历史小说的较为严肃文雅的曲目，如《活捉三郎》、《闹江州》等，但所占比重不大。

经王佩臣变革的乐亭大鼓作为这个曲种的演唱模式流行开来，影响日益增大，成为各类曲艺场所、影剧加演、大型综合演出和广播电台播音的必有门类，艺人数量不断扩大。演唱艺术得到完善之后，王佩臣的演唱风格成为这个曲种唯一的、重要的流派。因其唱腔、润腔技巧包括吐字、用嗓和表演、台风都具有懒洋洋、松懈懈、甜腻腻的特色，而被观众昵称为“醋溜鼓王”，她所唱的乐亭大鼓也被称呼为“醋溜大鼓”、“醋溜铁片儿”。


王佩臣演出照

弦师对王佩臣形成独特风格有着至关重要的作用。她的弦师前期是润海清，后期是卢成科。润海清傍王佩臣多年，以托保严密著称。卢成科自二十年代末与王佩臣合作后，精心揣摩配合，以揉弦、滑弦等手法和新颖优美的伴奏音乐强化了王佩臣的风格，取得了强烈的艺术效果。

至此，乐亭大鼓在加强原有特色基础上趋向城市化与市民化。它增添了大批由戏曲、历史小说中取材的曲目，如《禅宇寺》、《挑袍》、《古城会》、《群英会》、《东吴招亲》、《罗成叫关》、《南阳关》、《天雷报》、《雪梅吊孝》等。在一些传统曲目中，曲词的城市化与市民化也很突出，如《独占花魁》，花魁的时髦衣饰、胶皮车(即人力车)、夸赞花魁容貌时唱词中还有“巴拿马赛会奖章得头等，地道的中国货谁个不赞成”等“应时”的内容。

乐亭大鼓没有长腔和大的甩腔，不需要经过装饰的嗓音，也不需要特殊技法的发音，然而它的句子连接紧密、句间空隙很小，甚至会有像滚板连唱的唱法，有时速度又极快，因而演唱仍有一定的难度。艺人们普遍注重了润腔和演唱的技巧，大量闪、垛、掏、迟、抢等“耍板”即在板式上进行丰富变化手法的运用造成板眼变化的印象，丰富了曲调的旋律。又大量使用经过音、滑音和倚音，衬垫字的使用也使唱腔显得灵活多变。乐亭大鼓原以七字

句的句式为主，自王佩臣改革之后，在唱句中加入了衬垫字甚至加句头、句尾，一方面使唱句加长，另一方面即使不加长唱句，也使唱句显得紧凑和富于变化，有时可以由七字句变成十多个字，如“听语音呀啦好像我的那个有情的人呐呕”(《玉堂春》)即是“语音好像有情人”和九个衬字垫字组成。

此时的伴奏已脱出单纯托腔保调的方式，更突破了“学舌式”即重复唱腔部分旋律作为间奏的传统手法，而是在严密地托保艺人演唱的前提下，大大地丰富了前奏和一些大的间奏，这些音乐吸收了其他曲种较成熟的曲调，如东北大鼓的“弦子挂”等，形成了一套具有活泼优美色调的“看家点”。演唱者也注意到鼓板的配合作用。这一在乡间潜势力很大的曲种，多少保留着民间说唱的本来面目，又由于它的曲目较少严肃的军事、政治斗争内容，亦不需要复杂的演技如大身段、刀枪架等。演员传统上只以表情、眼神、手式、说白辅助演唱即可。

这时期，王佩臣女弟子靳遏云以年轻、嗓好，学王颇有似处而享名，在演出广告中常被冠以“铁片副席”的称号，频繁登台于中型场所和在影剧院加演。王佩臣的养女小王佩臣也已登台献艺。

1949 年以后，“乐亭大鼓”的名称使用较多。天津市曲艺工作团成立，这个曲种的名称被确定下来，不再用“铁片”的称谓了。

二十世纪五十至六十年代，乐亭大鼓再度出现繁荣。

乐亭大鼓音乐比较简单，易于装腔；所表演的曲目内容通俗、风趣，故此在演出新编曲目方面占有很大的优势。在中华人民共和国成立初期，它是较早上演新曲目的曲种之一。

早在中华人民共和国成立之初，王佩臣就上演了反映现实生活的新曲目《小姐俩拾棉花》，随后陆续排演了《小两口下地》、《十女上寿》和据天津真人真事改编的《七小英雄》、《姚大娘捉特务》等歌颂新社会、歌颂劳动者的曲目，获得普遍好评。有的曲目还被移植到其他曲种演出。1951 年，她加入了天津市曲艺工作团，此后除演出了《平安家信》等新曲目外，还陆续整理演出了一批传统曲目，如《刘伶醉酒》、《太公卖面》、《孔明招亲》、《高亮赶水》、《王二姐思夫》、《洪月娥作梦》等。在演出的同时，王佩臣积极向新人传授技艺，至六十年代初，先后收弟子小佩臣(佟慧莲)、新韵霞、刘秀玲、姚雪芬等。其中新韵霞和姚雪芬是中华人民共和国成立以来乐亭大鼓的代表人物。

新韵霞，民国十七年(1928)生，天津人，本名徐秀英。曾拜师陆桐坡习时调和梅花大鼓。四十年代开始从艺，主要演唱时调。1951 年拜王佩臣为师，改演乐亭大鼓。后加入天津市曲艺团。她的嗓音柔润甜亮，音色纯净柔美，吐字轻柔松弛，行腔柔曼妩媚，在突出演唱韵味方面有较高的技巧。继承王佩臣的演唱艺术接近其中年的风格，颇得王的神韵。在演唱中，新韵霞致力于领会唱词、特别是新曲目的内容，恰当处理演唱的感情和韵味，提高了乐亭大鼓的艺术品位。对于传统曲目，则在演唱时努力冲淡多年流传当中形成的市民化

色彩，对唱、白、做都赋予清新的气息，从而使这一曲种于通俗中增添了柔美与雅致，更进一步赢得了群众的喜爱。她的台风亲切自然，庄重大方，适当地使用了一些优美的大身段。她上演的新曲目有《赶慢车》、《考第一》、《双改行》等。七十年代以后从事教学工作。



新韵霞演出照



姚雪芬演出照

乐亭大鼓的表演也发生了变化。以姚雪芬为代表的新一代演员，在演唱中运用了写实的手法塑造人物，表现内容。

姚雪芬，1960 年进入天津市曲艺团少年训练队，1961 年拜王佩臣为师。表演乐亭大鼓能绘声绘色，具体特点是擅以声调变化、语气、面部表情和形体动作摹拟曲中的人物，并在唱段中使用朗诵式的说白。她以演唱新曲目为主，七十年代以来先后演出了《风雨行》、《一块金表》、《老李的婚事》、《良心》、《王者》等现代题材和据古典小说改编的曲目，传统曲目常演的有《太公卖面》、《刘伶醉酒》等。二十世纪八十年代，除姚雪芬外，未见其他演员演唱乐亭大鼓。

**河南坠子**　二十世纪二十年代传入天津。在天津有重大变革与发展，成为天津主要的曲种之一。

二十年代中期，已有流动的河南坠子艺人来到天津撂地演出，但未能引起天津人士的注意。至民国十七年(1928)，乔清秀、乔利元夫妇偕弦师康元林等由河北省保定地区来到天津。他们在冀、鲁地区已演唱数年，小有名气，到天津后，先在明地演唱，旋被邀入北海楼及玉茗春茶社，渐知名，是河南坠子艺人在津进入茶园、剧场的开始。

较长时间内，河南坠子在天津的演出形式单唱和双唱并重。伴奏乐器是坠胡。演员站立表演，自持简板击节。也有用鼓者，如乔清秀，但没有形成击鼓和鼓点的套路，击节之外常以鼓槌的点指与模拟器物来辅助演唱和代替手势。双唱一般为一男一女两名艺人合作，多以女艺人为主，男角起搭腔、配唱及插科打诨作用。若只一人登台演唱，弦师便可充任搭腔、配唱甚至对唱者。曲中的人物和语言较分明的，二人可分任角色和叙述者。如《玉堂春》中的苏三与问官，《马前泼水》中的朱买臣与崔氏等。但分担的角色并不固定，而是随唱段内容的进行呈“赶角儿”方式。比如，男角原唱朱买臣的段落，因夹有叙述的唱句亦由二人轮流担任，所以男角也唱崔氏的段落；反之，女角亦然。

二十世纪二十年代末至三十年代初，乔清秀与乔利元，琴师康元林及潘春聚(原梨花大鼓艺人)一起，对河南坠子从内容、音乐、语音等各个方面进行了全面的变革。首先，由演

唱长篇书为主改为演唱短篇曲目为主，以适应剧场的演出及天津观众的顾曲习惯。移植大量在天津流行的、贴近市民生活的曲目。改动曲词，添加带有天津地方色彩的成分，如在曲目《拴娃娃》中，形容刘二姐鞋弓袜小时，唱道“就好像天津卫的大虾米把腰一弯”；在有些曲目中将街名或地方换用天津的铃铛阁、鼓楼北等等，增加听众的亲切感。广泛吸收在天津流行的戏曲、鼓曲、歌曲甚至数来宝等艺术种类的唱腔，糅入所唱的坠子曲调当中。增加板式，使用了一板三眼、一板一眼、无眼板、快速的垛句等等。改变方音，参照京韵大鼓等曲种中京音、津音，京白、韵白混用的方法，在演唱中灵活运用京音、津音与河南方音。创出了独有的曲调，既保持了河南坠子的主干旋律，又出现大量鲜活别致的新腔。她演唱的《王二姐思夫》、《宝钗扑蝶》、《双锁山》、《玉堂春》、《凤仪亭》、《河北寻兄》等，都脍炙人口。

乔清秀将河南坠子这一乡土气息浓郁的曲种与天津观众固有的观赏习惯结合，完成了城市化、艺术化的改革。被天津观众誉为“坠子皇后”、“坠子女王”、“坠子大王”。她的成功吸引了冀、鲁、豫的男女坠子艺人，纷纷来到天津，其中不乏已在河南、河北享名者。从而使河南坠子在天津出现从业人员众多，多种风格荟萃的兴盛局面。

民国十九年，刘礼贤在南市清和街开设了林泉茶社，是为天津出现的第一座专演河南坠子的场所，由他的女儿金铃、香铃等人演出。嗣后，玉茗春茶社亦有较长时期专演河南坠子。此时，在南市、地道外等处还有大量演唱河南坠子的书棚。初时，尚少著名的艺人，多是流动艺人辗转于各明地、书棚之间。后巩氏姐妹玉荣、玉屏等也在天津久演不衰。民国二十一年，河南开封人苑里（礼）凤携女宝珍、宝芬及子宝昌也来到天津行艺。民国二十二年来津的董桂芝（枝）、程玉兰也成为天津曲坛的台柱。


程玉兰

董桂芝前期常与程玉兰搭档演出双唱。因程玉兰曾嫁董之兄弦师永信，观众称她俩是“姑嫂英雄”。双唱时，两人风格虽异却工力悉敌，配合严谨。董桂芝个人的演唱亦负盛名。评论者认为她的演唱如“汉儒传经，酷守师法”，具有较严格的河南本派风味。她的嗓音浑厚柔韧，吐字真切而出口时有明显的迟滞感，唱腔平和舒缓，以庄重稳练著称。所演曲目以出自历史故事的居多。如《火烧绵山》、《马鞍山》、《刘备哭灵》、《哭祖庙》等。其他出自子弟书及民间流行的题材的曲目如《黛玉悲秋》、《活捉三郎》等也是经常演出的曲目。灌制有《问路斩樵》、《古城训弟》及《祝英台闹五更》等唱片及与程玉兰双唱的多张唱片。程玉兰在天津与董永信离异后，长期单独演出，亦常到外埠演唱，后久居天津。她的演唱细腻传神，唱腔幽邈绵密。所能曲目甚多，以《小黑驴》、《劝戒大烟》、《小寡妇上坟》为代表曲目。《小寡妇上坟》尤其出色，评论者说她在曲中寄托身世之叹，委曲传神，能使听者泪下。

男艺人中著名的有乔利元、任永太、张永发等。乔利元的演唱浑厚、简洁、质朴，同乔清秀合演时，与她婉转、细腻、清脆的风格形成强烈反差，有更佳的效果。张永发艺名大老黑，

他能曲极多，又善于演出双唱，先后曾为许多女艺人配演及操坠胡，衬托女艺人的演唱，生色不少。任永太技艺又精又博，演唱时甚至会使合作的女艺人相形之下有力不能敌之感。

表演双唱有名的搭档除乔清秀、乔利元与董桂芝、程玉兰等之外，还有王元堂、王宝霞父女；由两名女艺人表演的还有苑里凤、苑宝珍母女。苑里凤，约清光绪二十六年(1900)生人，原在开封龙亭一带演唱，有名。来天津后与长女宝珍在玉茗春登台。民国二十三年后入劝业场天会轩。民国二十五年苑宝珍单独演出后不久，苑里凤息影。苑宝珍七岁随母卖唱，十岁入玉茗春。曾与王元堂搭档演出，两人一庄一谐，别有韵味。苑里凤次女宝芬亦工坠子。子宝昌，瞽目，业弦师，为苑宝珍操坠胡伴奏。

这时期的弦师，较著名的有周教银、董永信、梁永江、王国贤等。

因入津的坠子艺人遍及广播电台、杂耍园、书场、茶社和明地，所演曲目或显芜杂，在民国二十二至二十三年间，曾一度被天津市社会局禁演。此后河南坠子在天津的发展趋向更盛。至四十年代的十余年中，在天津登台的坠子艺人数以百计，较有名的就有五十余人。除上述诸人之外，还有马氏忠翠、忠凤姐妹，武桂芳、武艳芳姐妹，乔清秀夫妇的养女乔玺楼、乔凤楼以及胡桂红、姚俊英等。

武桂芳、武艳芳姐妹四十年代从艺，由其父操弦。历在广播电台及各园演出。武桂芳以嗓音高冲著称。武艳芳嗓音宽而醇，唱腔宛转。苑宝珍婚后一度辍演，后重出，四十年代中期曾在东兴市场撂地。巩玉屏退出曲坛后改名巩尧森，久居天津。巩玉荣改名王玉荣，继续演出，常演的曲目有《舌战群儒》、《败子回头》等。


武艳芳演出照

天津沦陷时期，受到局势的影响，艺人纷纷停演，或离开天津，女艺人更不得不寻求个人归宿，董桂芝于此时与北京某氏结婚，后即定居北京。更有的艺人或直接受到日伪的迫害而死，如乔利元被害于沈阳；或因环境恶劣不堪重压，贫病而死，如刘礼贤。与所有的艺术形式一起，河南坠子的演出也呈现衰败景象。

1949 年天津解放以后，河南坠子在津的从业人员以饱满的热情投入新的生活，上演了大量新的曲目。由于河南坠子在天津有众多的流派，拥有广泛的听众，且词句通俗，曲调活泼，它成为表现现代题材的好形式，如 1949 年王元堂父女演出的《新十女夸夫》、《拾棉花》、《新五女上寿》等，都获好评。在表演方面，旧时为迎合社会风气而常见的不健康成分及一些残存的糟粕也在广大观众、听众的督促之下迅速得以清除。

二十世纪五十年代，王元堂、王宝霞、武艳芳等参加天津市曲艺工作团。王元堂、王宝霞继续演出双唱并上演新曲目，他们的特色是两人用问答式道白，应和，风趣自然；他们在

以坠胡伴奏之外加一只小铜镲，用竹筷敲击，也很别致。后来郝德宝、梁润珠等均继承了这种演法。程玉兰1953年参加天津广播曲艺团，也曾上演双唱，六十年代以后以教学为主。“文化大革命”中致伤病，不能登台，坚持授徒传艺。曾培养多名学员，较出色的有李如凤(早逝)。


梁润珠、郝德宝
双唱演出照


马小荣、程玉兰
双唱演出照

1953年，曹元珠由南方返回天津，后加入天津市曲艺团。此后上演了大量新曲目，如《小二妮上堤》、《女货郎》、《雨夜辨奸记》等。对传统曲目如《摔镜架》、《探晴雯》、《宝玉探病》、《游湖借伞》等作了整理，都受到欢迎。曹元珠继承乔(清秀)派艺术，而在唱腔、风格方面又有所变化，特别是结合了“武坠子”的功架、身段，又借鉴男腔唱法，扩大了表现力。这些特色在《战马超》、《八阵图》等曲目中有所表现。其优秀的保留曲目为《秋江》、《偷石榴》等。

六十年代以来，天津屡次举办河南坠子专场、乔派河南坠子专场演出及各种研讨活动，使河南坠子、乔派坠子的艺术得到发扬。并培养出王素娟、梁润珠、文爱云等青年演员。弦师陈广发、曹永才等在河南坠子的改革发展中都起了很大的作用。“文化大革命”结束之后，河南坠子曲种经过从业人员的共同努力，在天津保持着比较兴盛的局面。1984年开始筹建的中国北方曲艺学校也将这个曲种列为教学科目之一。


曹元珠演出照

天津市曲艺团、天津曲协也对河南坠子的演出、交流给予重视，多次举办河南坠子专场、乔派河南坠子专场演出和乔清秀的纪念活动，曹元珠、乔月楼、郝德宝、梁润珠等继续活跃在演出舞台上，河南坠子、乔派河南坠子在天津得到持续的发展。

**单　弦**　从北京传入天津时初名八角鼓，民国初年始称单弦、单弦牌子曲，或牌子曲。其中包括岔曲(含“腰截儿”)。

岔曲传入天津在清代乾隆年间。岔曲有〔长岔〕、〔脆岔〕、〔起字岔〕、〔数子岔〕等几种形式。〔脆岔〕篇幅最短，只有六句。在〔脆岔〕的〔曲头〕、〔曲尾〕中间加入其他小的曲牌，即为“腰截儿”。

八角鼓传入天津时间约在清同光年间，在茶肆等处演出。后北京的著名艺人相继来津，如，随缘乐庚子年(1900)前即在福来轩茶楼演唱。曾永元(曾处)走票时就已在北海楼茶社演出，光绪末年在同和楼、松风阁登台。继曾永元之后，曾振庭续演于松风阁。德寿山于光绪三十四年即出演于天泉茶楼，宣统三年(1911)又入大同茶楼演唱。全月如也自宣统

元年入松风阁茶楼演出。在他们演出的海报与广告中，尚无“单弦”的称谓。在天津茶楼的演出中，除德寿山因腰疾仍坐唱外，均已采用站唱，自持八角鼓击节，另一人弹三弦伴奏。全月如更有生动的表演，他在演唱《杀子报》时，手持大红绢帕，做出姿态身段，表现王氏种种淫荡狠毒，能令观者发指。

清末在津常演的单弦曲目大致有《变羊记》、《青石山》、《凤仪亭》、《黎氏》、《三国志》(一至四本)、《珍珠汗衫》、《乌龙院》、《红鸾禧》、《翠屏山》、《劈牌招夫》、《杀子报》、《奇案新闻》、《嫖赌谤劝》、《庚子纪略》等等。德寿山所演如《聊斋》故事之《马介甫》、《续黄粱》、《驱怪》、《天宫》、《巧娘》等，还有时事内容的《醒世金铎》等，大多是自己编词。同时，他还上演了大量即兴编词的岔曲。

进入民国之后，单弦在天津更为普及。老一代艺人德寿山、全月如、曾振庭等仍经常在天津演出。民国九年(1920)南市西华宾杂要园新张，即约请了全月如攒底。德寿山在新华电影园、玉茗春茶园等处登台，二十世纪二十年代，他收在天津演出的常澍田为徒，并向天津的友人李玉农传艺。民初以来在北京崭露头角的何质臣、荣剑尘与常澍田相继来到天津，他们各具鲜明的艺术特色，并且都长期在津演出。三人中，何质臣是最早的一位。杨庆五的《大鼓书话》中记载，何质臣能唱一百八十二段曲目。常演的有《翠屏山》、《扇坟》、《劈棺》、《谤阎醒梦》、《赵匡胤寻亲》、《三孝廉让产》、《借宿幽斋》、《秋瑾就义》、《陈英士》、《莲英被害》等。何质臣在演唱中注重润腔技巧，在保持唱腔简洁利落的同时做到婉转流畅。曾三次在天津短期演出的荣剑尘于民国十五年再次来到天津，入燕乐升平茶园演唱，以韵味醇厚、端庄儒雅的独特风格博得天津观众赞赏，一举成名。从此稳居天津单弦首席宝座，辗转演出于各大杂要场，继全月如、德寿山之后也以单弦攒底。除传统曲目以外，荣剑尘的曲目亦均为自己编写，常演的有《细侯》、《莲香》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《钱秀才错占凤凰俦》、《胭脂》、《杜十娘》、《青蛙神》、《武十回》、《翠屏山》等。常澍田二十年代来天津演出，也是立即受到观众的欢迎，在各大杂要场登台。他的演唱清新明快，风趣自然。经常演出的曲目是《胭脂》、《杜小雷》、《武十回》、《金山寺》、《五圣朝天》、《诵赋激瑜》、《褚遂良》、《麻疯女》、《黛玉葬花》等，尤以《武十回》中《开吊杀嫂》一段之“放焰口”最为脍炙人口。

此时出现了天津本地的单弦艺人。较早出名的有卢湘卿。他原在落子馆演唱，主要唱带大〔数子岔〕的《劝嫖交友》、《灯下劝夫》等曲目。后来转到其他场所演出，以唱联珠快书为主。更多的是落子馆的女唱手。当时，花连仲在落子馆教唱单弦，因落子馆的演出甚少有唱长段者，故这些唱手都以唱岔曲为主，著名的有中华落子馆的张玉华。除职业演唱者外，天津也开始有了著名的单弦票友。如：李玉农，别号吟香馆主，年少时即能唱单弦。德寿山来天津演出时常常住在李玉农的家中，对李玉农的演唱详加指点，李玉农深得薪传，演唱吐字清晰，韵味浓厚。后来经常以票友身份演出，并参加一些大型的特殊演出活动，如赈灾义演等。他还曾向屈振庭和票友刘君衡、兰雨田等传授技艺。刘君(钧)衡，本名士琦，

走票多年后下海从艺。民国十七年起在天津广播无线电台相声的杂曲节目中播音，演唱单弦，时间颇久。



刘君衡

此时期的单弦演出的程式是，先唱岔曲，然后“铺纲”，叙套语及介绍所唱曲目。开唱牌子曲正式曲目时，每更换一支曲牌都有夹白（即“过口白”），用来连缀故事情节，并报出下一支曲牌的名称。演唱岔曲及〔曲头〕时击打八角鼓。少数的曲牌需用八角鼓击节伴奏，不用八角鼓时将它置于场面桌上。还有的艺人唱〔怯快书〕时以节子板击节。一些曲牌的拖腔如〔太平年〕第三句的“太平年”、〔金钱莲花落〕甩板上句的“一朵莲花、啊一朵梅花”与下句的“耶麽嗨，嗨嗨老莲花，花开一朵梅花落”以及〔湖广调〕每落第三句的“……不呦噢……”等，由弦师帮唱。此时，技艺出色的单弦弦师很多，如何质臣之子何庆玉，荣剑尘的弦师李镒山、庞玉山，常澍田的弦师连德康等。




荣剑尘在大观园
演出节目单

二十世纪三十至四十年代，单弦在普及、发展的基础上，出现了演出繁荣、流派纷呈的兴盛局面。

三十年代，天津的单弦艺人日益增多，且名家迭出。荣剑尘的唱腔更为丰富，韵味更醇，“擻”音的运用更加完美，在常用的〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔罗江怨〕等牌子中，对每个唱句的落腔都设计有数种不同的唱法，优美多姿。他将〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕等曲牌中说的成分，改为句句皆是唱，增强了它的音乐性。还创演了〔军乐歌〕、〔乐亭调〕等新的曲牌。荣剑尘在表演方面也有新的创造。他有武功基础，又善于吸取京剧的表演程式，这些都被他恰当地融入自己曲目，是其独有的特色。如在《风波亭》（头本）当中，就摹拟了“八大锤”一节陆文龙力敌宋营四锤将的开打和亮相；再如演唱《武十回》摹拟武大郎时，使用了京剧的走矮子步。为扩大舞台上的表演区域，他突破常规，将场面桌向左首移动二尺。他在三十年代上演了新编的《摩登遗恨》、《风波亭》（一至八本）、《刘元普双生贵子》、《五鬼闹判》等曲目。评论者认为他的技艺已达到炉火纯青的境界，称之为“单弦之王”。

常澍田的艺业也有明显的飞跃。他从细微处入手，于拖腔、转折、顿挫时使用装饰音和哦、擻儿。吐字轻而清，唱腔简洁，节奏从容爽脆，从无拖泥带水之痕。报刊及广告称他为“单弦泰斗”。

这时期天津涌现出一批本地的单弦艺人。主要有王凤久（九）、王剑云、雪艳花、阎凤华和石慧儒。王凤久三十年代初十三岁时从花连仲习艺，后又拜常澍田为师。是天津演出单弦较早的女艺人。王剑云原是百货店店员，喜唱单弦、也拜师常澍田，三十年代中期从艺

后，先在广播电台播音，后入大观园、小梨园、庆云等杂耍馆演出。他能演曲目较多，且多为自编唱词，有《两县令竞义婚孤女》、《滕大尹鬼断家私》、《席方平》、《聂小倩》、《小翠》、《窦氏》、《庚娘》、《宋金郎》、《斩经堂》、《骂曹训子》、《马介甫》（一至八本）、《浑官现形记》等。他汲取荣剑尘的唱腔唱法，并摹仿其他名家，做到博采众长。他的弦师王海门此时也为荣剑尘伴奏，颇有助于他对荣氏艺术的借鉴吸收。雪艳花曾向刘君衡与花连仲学艺，民国二十五年十五岁时在广播电台播唱，并在天晴、中原游艺场、小梨园等处演出。花连仲另一女徒阎凤华亦于三十年代中期登台演出。石慧儒，十二岁拜师花连仲，习艺八个月后于民国二十五年在中华电台广播，引起听众的惊奇，评论者说，她的演唱绝非习艺未久的女童可以做到。由此一鸣惊人，随后进入杂耍场、茶楼演出。观众皆以未来的单弦大家许之。乐亭大鼓艺人王佩臣的弦师润海清这时也应邀在广播电台播出单弦，他的自弹自唱受到听众的称赏。

民国二十六年由相声改演单弦的谢瑞芝来到天津，演出于燕乐、小梨园。他曾在天津演出相声多年，为高玉峰捧哏以文雅幽默而颇受欢迎，此时，他的单弦技艺也迅速得到观众的肯定，成为与荣剑尘、常澍田齐名的艺人。谢瑞芝演出时，上场即“铺纲”，入正活，不唱岔曲。演唱更是别具一格，诙谐、灵活、深沉。他演唱的〔太平年〕、〔湖广调〕、〔金钱莲花落〕的部分唱腔与他人不同，曲本也大多为自己编演，讽刺、调侃世俗百态，便于他更充分地发挥演唱特色。常演曲目有《高老庄》、《马介甫》（头本）、《沉香床》、《卓二娘》、《胭脂》、《武十回》、《水莽草》、《双逛新世界》等。其《高老庄》还引入了京剧曲牌〔点绛唇〕和西皮唱腔。当时的报刊广告称之为“单弦圣手”。民国三十三年，他将名字中的“瑞”字改用同音的“芮”字。



谢芮芝演出照

二十世纪三十年代中期开设的多家商业电台，对于单弦艺术的普及、新老曲目的推广，特别是艺人知名度的提高起着很大的作用。

四十年代，天津的单弦持续着兴盛状态。尽管常澍田、王剑云和票友李玉农等已辞世，有的艺人如雪艳花不再演出，又如王凤久与其夫弦师赵振元向外埠发展，但荣剑尘、谢芮芝等老艺人艺事更加精湛，后起之秀如石慧儒，艺业也趋于成熟。老艺人、老教师收徒传艺，培植了一批新的艺人，单弦从业者仍保持着相当数量。

石慧儒四十年代拜在谢芮芝的门下。她以花连仲所传唱腔为基础，巧妙地融合了荣剑尘的唱腔、韵味，形成了自己大方、舒展、饱满、端庄的演唱风格，演唱已颇有个人特色。她的嗓音醇厚，音质甜美，吐字功夫坚实，演唱时不以花梢小巧取媚听众，而凭借韵味之纯正

和节奏之匀停构成雍容的美。后来她更注重以声传情，以优美的唱腔、充沛的感情，将曲中人物的内心表达得淋漓尽致。像《卓二娘》中的〔靠山调〕“使碎心机，痛断肝肠”八个字，一字一泪，一泪一血，一般演唱者很难做到。



石慧儒演出照

四十年代后期，有不少新的单弦艺人出现在天津舞台。谢芮芝之子谢舒扬除为父操弦外，民国三十五年也开始演出，并由荣剑尘收为记名弟子。弦师程树棠同年也在广播电台播唱单弦，并有许多自编的独有曲目，如《赵五娘》(一至十三本)、《花姑子》、《再生缘》、《邯郸梦》等。他的演唱以工稳文雅著称。也在这一年，曾向花连仲和曾振庭学艺的小映云开始演出，次年张伯扬在广播电台播音。张伯扬兄弟受家庭影响，爱好单弦，曾向花连仲学艺、后拜曾振庭为师，他嗓音宽厚响堂，演唱雄浑有力；弟伯华弹三弦，演出很受欢迎。民国三十六年登台的还有花连仲女徒、十四岁的桂月樵，演唱酷似石慧儒，亦有较好的成绩。常澍田的弟子张剑平也在下一年开始从艺。石连城也来到天津演出和在广播电台播唱。而北京的著名艺人群信臣、宝和甫、桂兰友、叶树庭、谭凤元和曹宝禄等仍不断来天津演出。弦师队伍亦有扩大，前述众人之外，著名的还有王海门、于少章以及石慧儒的弦师王富贵等。

中华人民共和国成立之后，单弦演员的队伍更加扩大。阎凤华、司马静敏(雪艳花)重新登台。原已从艺的廉月儒等之外，1949 年以后从艺的有阚泽良、康荣启、新韵虹、桂灵樵、张惠云、新小谭、李迫鹏、李梅耕、小红霞(曹玉兰)、孟慧玲、李艳萍、林小华、王之明、桑寄生、孙世甲等。

荣剑尘、谢芮芝、石慧儒仍在各大杂耍场演出。荣剑尘编演了《红娘子》、《鸭绿江上仇》、《王贵与李香香》和腰截儿《天安门颂》等新曲目，1953 年参加中央广播说唱团，曾两次随团来天津演出。天津人民广播电台录制了他的《王佐断臂》和新曲目《拳打镇关西》等。



张剑平演出照

五十年代前期，谢芮芝、曾振庭、石慧儒、石连城、阎凤华、新韵虹、李梅耕等先后参加天津市曲艺团，司马静敏、张剑平加入了天津广播曲艺团。稍后，张伯扬、桂月樵、新小谭、廉月儒等分别参加了各区曲艺团。

传统曲目每本演唱约需半小时，荣剑尘更有“荣三刻”之称。而据文学作品改编的曲目，篇幅常是两三本、五六本至十多本。中华人民共和国成立后，新编的现代曲目、历史题材曲目都是单本，而且多数二十分钟可以

唱完，适应了剧场演出时间缩短的需要。五十年代的新曲目主要有石慧儒演出的《邱少云》和由陈寿荪创作的《电灯费》、《精打细算》，司马静敏演出、姚惜云编写的《醉打山门》，石连城演出、程树棠编写的《祥林嫂》，还有姜旭创作的《高炉上的花烛之夜》和徐克疾、王允平创作的《贞节牌坊》，阎凤华也排演了不少新曲目。曲牌也有所增减。如曲调活泼，有跳跃感的小调〔龚大奶奶劝善〕更名为〔农家乐〕，定型后成为常用的曲牌。而一些旋律过于缓慢的曲牌如〔石韵〕等，新编曲目都不再采用；原有曲目中的〔石韵〕曲牌只有桂月樵作为拿手技艺予以保留，其他演员也都搁置不唱。


司马静敏(雪艳花)演出照

1953年左右，天津市曲艺团将单弦的演出形式改为响弦即唱正活，返场时才演唱岔曲；取消了铺纲和更换曲牌时的说白及报曲牌名；取消了弦师帮唱，改为演员自唱或以过门代替；用小圆桌代替场面桌并移向左侧，只用于放置八角鼓。大型团体和场所遂都依此法演出，仅一些小型演出场所和演出团体仍依旧制。

五十年代天津人民广播电台、群众艺术馆、第一和第二工人文化宫均曾开办教唱单弦的学习班，学唱的业余演员很多，比较有名的是姜旭、吴宗廉、张鸿岭等，还有刘家昌，他学荣派唱腔能得其神髓。1952年天津人民广播电台成立业余曲艺创作组，其中经常从事单弦曲目创作的有陈寿荪、樊哎夫、王允平、朱学颖、张剑平、姜旭、杜放、徐克疾、刘家昌等。业余作者还有隋世杰。后陈寿荪、王允平、朱学颖、张剑平、杜放成为专业创作人员。但此时的作者同演员的关系已经不同。五十年代之前的单弦曲本多是艺人自编，他们有文学基础，如：德寿山在清末曾任统领；谢芮芝幼读经书，清末曾考中"官学生"；程树棠是清初藩王之后，生长于书香人家；荣剑尘更是作词高手，包括王剑云也基本不用"官中"即共有的大路曲本，而是根据自己的优长，选材，编词；即使是同一题材，曲本也因人而异。装腔选用曲牌也有各自的偏爱。这就形成了单弦曲种在演出内容上的多姿多彩。1949年以后，逐渐形成一种现象，即词作者大多只为某一演员编写，所以除有师承关系的演员外，一般都没有共同的曲目。

荣剑尘、谢芮芝等名家收徒传艺，他们的荣派和谢派艺术在天津都有了出色的继承人。荣剑尘民国三十七年在天津收徒李迫鹏之后，几年间尽心传授，荣氏的表演艺术和曲目都得以保留和传播。1952年，荣剑尘又收新小谭和阚泽良为徒。谢芮芝于1954年收业余演员刘洪元为徒。刘洪元酷爱单弦艺术，私淑谢芮芝的演唱已久，拜师后得到了谢芮芝的亲传，包括谢派的所有曲目在内，全面地继承了谢派演唱艺术。

石慧儒的演唱艺术有了重大的发展。六十年代初期，天津市曲艺团创作员张剑平等为她编写了现代曲目如《二上庐山》、《地下苍松》和岔曲《赞雷锋》，并整理、改编了《杜十娘》、

《游春》、《鞭打芦花》、《金山寺》、《孔雀东南飞》、《花木兰》等。石慧儒在保持自己固有风格的同时，在排演这些曲目特别是新的曲目时，从塑造人物出发，既注意唱腔的优美，又注重唱念的语气感情，做到唱情、唱人物。如在《地下苍松》中，她将某些传统唱腔略加变化，创造出不脱离传统旋律的新腔，恰如其分地表达人物感情和曲目情节内容。通过唱腔和说白，形象地刻画了正、反两方面人物。通过她审慎的改革，赋予单弦演唱以时代气息，适应了当代观众的欣赏要求，她的演唱风格也臻于完美的境界。虽然她未尝称“派”，但实际上她的演唱风格包括唱腔、润腔技巧、发声吐字等等影响深远，已成为青少年女演员学习的典范，专业的和业余的单弦女演员几乎无一不是学演“石派”的。

在六十年代，其他单弦演员上演的新曲目有张伯扬排演的《将军认父》(杜放、倪钟之作)、《雷锋参军》等。红桥区曲艺团廉月儒和青年演员王志慧也排演了许多新曲目。1962 年举办的首届“津门曲荟”演出了两个单弦专场，新韵虹、李艳萍、阎凤华、新小谭、廉月儒、谢舒扬、刘洪元、桂月樵、屈振庭、石连城、张伯扬、石慧儒等十二名演员，演出了新曲目和整理、改编的传统曲目《鞭打芦花》、《悲歌散楚》、《孔雀东南飞》、《劫皇杠》、《高老庄》、《花木兰》、《武松打虎》、《武松探兄》、《老少换妻》、《水莽草》、《葛巾》、《杜十娘》、《棒打薄情郎》、《黄继光》及单弦群曲《百花献瑞》等十五个曲目。《武松探兄》由谢舒扬自弹自唱。



廉月儒演出照

“文化大革命”开始，单弦的发展同其他艺术形式一起受到了挫折，天津市曲艺团和各区曲艺团、队大批单弦演员转业，没有了演出，广播电台也不再播出单弦节目的录音。进入七十年代，情况略有改善，天津市和各区的业余会演中出现了单弦节目。如周玉兰等业余演员常常演出，李迎鹏也曾在这类演出中登台。当时的曲目有《晚婚好》、《两家春》(杜放作)等。七十年代中期，赵玉明自北京调来天津市曲艺团，她演唱的《五湖四海有亲人》成为广播电台常播的曲目。“文化大革命”结束后，始有更多的单弦曲目录音播出，还为张剑平录制了《风波亭》、《反浪费》等曲目。



赵玉明演出照

1980 年，部分演员返回舞台。张伯扬加入了新组建的实验曲艺杂技团，两三年间新排了《平江烈火》(杜放作)、《闯王旗》(隋世杰作)、《郅恽拒驾》(杜放作)等，并恢复演出了《将军认父》、《悲歌散楚》、《垓下别姬》等曲目。刘洪元、廉月儒不断在小型剧场演出，受到欢迎。刘洪元的嗓音宽亮高亢，在低回风趣的谢派唱腔中，糅进了圆浑刚劲的成分，保留了谢派诙谐幽默的特色，调侃讽刺点到为止，使谢派单弦的唱法有所发展。他多年坚持演出，有丰富的舞台经验，且保留了铺纲、说白和报曲牌名

的传统，与观众有很好的情感交流。

天津市曲艺团培养了青年演员刘秀梅、张帼英等。刘秀梅除学演石慧儒的著名曲目《杜十娘》、《风雨归舟》、《游春》等之外，并于八十年代排演了《细柳》（张剑平作）、《怒打宝玉》（王允平作）等新曲目。她的嗓音圆润，音色纯正，吐字清晰饱满，台风舒展端庄，较好地继承了石慧儒的演唱艺术。

八十年代，中国曲艺家协会天津分会曾举办两场单弦专场，参加演出的有张伯扬、阚泽良、马增蕙、张剑平等。在恢复举办的“津门曲荟”第二、三、四届中演出的，有张伯扬、赵玉明、刘秀梅、张帼英和业余演员周玉兰、鲍喜敏等。常演的曲目有《弄巧成拙》、《二十二号新房》、《一拧到底》、《傲雪红梅》、《山河泪》、《生的权利》、《谭嗣同就义》、《近婚的苦恼》、《鹊桥新歌》、《捞本还本》、《碧血红灯》和传统曲目《舍命全交》等。

**拆唱八角鼓**　　清末随单弦一起传入天津。

拆唱八角鼓是八角鼓派生的曲种，说、唱、做表并重。由三人或二人合演，三人合演时，一人主唱，一人弹三弦伴奏，另一人充任丑角；二人合演时，一人主唱，另一人弹三弦伴奏，兼任捧哏角色。后来也有二人合演、另由弦师弹三弦伴奏的。

拆唱八角鼓曲目有《拉骆驼》、《打灶分家》、《双锁山》（《滑稽双锁山》）、《汾河湾》、《胡迪骂阎》、《祝英台闹五更》、《瞎子算命》、《瞎子逛灯》、《小上坟》、《赵匡胤打枣》、《逛西顶》等。由演员甲、乙串演这些故事、戏剧的内容，类似相声之“柳活儿”，但所唱的是单弦的曲牌，而非原来戏剧之曲调（有的曲目也夹唱河北、山西的梆子腔），故又名牌子戏。偶有艺人演出时用“单弦牌子曲”或“牌子曲”名称，但“拆唱八角鼓”不能呼为“拆唱单弦”。

演出时，演员上场先用“垫话儿”介绍故事情节及二人所扮之角色，然后当场做简单化装，演唱中间加有大量滑稽、诙谐的逗笑成分。

清宣统年间，拆唱八角鼓艺人德清泉、赵西园、恩泽川等由北京来到天津，在松风阁等处演唱。三人互为搭档，很受观众的欢迎。与他们同台演出的京韵大鼓艺人张小轩也曾加入，与德清泉等合演。此后在天津享名的拆唱八角鼓艺人是郭荣山和王金有（友）。郭荣山早年是戏法艺人，约在民国初年改演拆唱八角鼓和双簧。二十世纪二十年代与王金有来到天津，在各大型杂耍场演出，深得好评。合作未久，王金有二十年代末去世，郭荣山开始与韩永先搭档演出。韩永先是著名弦师，曾长期在天津为怯大鼓、京韵大鼓多位名家伴奏。与郭荣山配演之初，任伴奏兼捧哏，两人合作默契，较之以前更加精彩，韩永先乃弃弦专注演出。自二十年代末开始的十多年中，他们一直在歌舞楼（后名小梨园）、中原游艺场、天晴茶社、大观园杂耍场以及四十年代前期的庆云杂耍馆等大型场所登台，颇负盛名。评论说他二人的表演滑稽突梯，令人忍俊不禁，而且绝不伧俗。所演曲目以《滑稽双锁山》、《拉骆驼》、《瞎子算命》最受欢迎。《滑稽双锁山》中，韩永先扮刘金定，戴京剧中的彩旦帽箍或老旦“抹额”，一身大镶大滚女式袄裤，扎腿带，穿彩旦之“抹子鞋”，面施脂粉，手持马鞭，做出

种种妩媚情状。《拉骆驼》又名《鞑子搬营》、《挪营》，表演时，二人面上涂抹棕黑色，头戴有檐毡帽，穿蒙古式大襟长袍，系腰带。郭荣山立于场面桌上，须蹲(音存)腿；韩永先站在场面桌前，弯腰、抬头，双臂下垂且左右摇摆。以话白、唱及动作模拟蒙古人在骑骆驼远行的途中絮絮交谈情景，笑料百出。在《瞎子算命》中模拟盲人的各种姿态和细节，更以惟妙惟肖称绝于时。民国三十二年(1943)韩永先病逝，郭荣山再改与相声艺人谭伯如搭档演出，至民国三十六年郭荣山病故。

与郭荣山等同一时期，双簧艺人皮恩荣、李德祥也曾演出拆唱八角鼓。后来间或有北京艺人到天津演出，但没有再出现曲种的代表人物。1949年以来因后继无人，拆唱八角鼓已趋于消亡，仅六十至七十年代出现的"曲艺表演唱"曾借鉴它的演出形式。

**评　书**　清中叶之前，已有艺人在天津城内天津道衙门对面影壁前说《济公传》、二十四孝故事。天津开埠之后，江湖艺人云集，评书艺人也越聚越多，开始时撂地演出，后有一些进入茶馆、茶楼说书。什样杂耍兴起之后，有的评书艺人也到杂耍馆演出，多数说开场。

天津的评书按照说书的方式分为"墨刻"和"道活"两大类，两类的艺人界线分明，即使同演一部书，书路也不同，演法各异。

墨刻评书即是艺人按照小说原文进行讲述。主要书目有《三国》、《说岳》、《聊斋》、《彭公案》、《西游记》、《济公传》等，都采用坊间出售的小说为底本。早期墨刻评书艺人多为本地的读书人，有较高文化水平，对书中的诗、词、歌、赋、檄文、表章等，都能解说和评论。

清代的"墨刻"代表人物有陈宝光、陈处、耿东来、吴志子、孙胖子、赵和尚等。陈宝光于道光、咸丰年间演出，被听众称为"子弟说书人"。代表书目为《三国》。他对戏曲颇有研究，说、表都有独到之处，常用戏曲中人物的表情身段表演评书中的人物。晚于陈宝光有同治、光绪年间以《精忠说岳》著称的评书票友陈处，他经常应约在堂会演出，有时也在柳岸、桃堤等处说书，自娱娱人，虽是业余爱好，但极为识者推许。耿东来在光绪前期即已享名，经常参加杂耍演出，曾与宋玉昆、胡金堂、霍明亮在宝和轩同台。他也说单口相声，所以说书颇具单口相声的特点。主要书目为《聊斋》、《西游记》，常常会由书目的正文中支出，大讲鬼狐故事，故亦称"鬼狐传"。稍后有擅说《三国》的吴志子，他精通武术，善于在书中运用武术知识与身段，他的书有"武三国"之称。还有两位不识字的墨刻评书艺人：孙胖子、赵和尚。他们经常听墨刻演员说书，久后靠死记硬背听会了一些书目，便也下海说书。孙胖子光绪三十三年(1907)即在西门里中营说《西游记》、《彭公案》。赵和尚清末在天津道衙门前说《济公传》。

由民国初年到二十世纪三十年代末，墨刻评书的代表人物有张慰臣(辰)与西子云。张慰臣二十年代长期在城内鼓楼北的海锐茶楼及南市青莲阁等处演说《三国》，他不仅能背诵《三国演义》原文，而且熟谙《三国志》。他将小说原文变成白话，又旁征博引，深入浅出，坐谈今古，被时人誉之为"文三国"。而以"武三国"著称的吴志子此时还在茶楼演出。西子

云的主要书目也是《三国》，三四十年代在广播电台及茶楼演出。他对《三国演义》原文背诵如流，对书中的诗、词、歌、赋，如数家珍。此外，三十年代还有一位艺名醉翁的墨刻评书艺人，于南市演出《聊斋》，在听众中也很有影响。

墨刻评书艺人一般没有师承关系，不拜师，也不收徒，都是个体行艺。人数既少，彼此又少联系，形单势孤，甚至遭受排挤。曲艺界向来有"无师不准行艺"的行规，评书艺人更一向排斥门外人说书。二十年代初，周坪镇以及张杰鑫、常杰淼、王傑培、张伯俊等道活艺人，曾到南市庆阳茶楼"横"墨刻艺人张慰臣的"买卖"，未能难倒张慰臣，却引起听众反感。经听众斡旋，不了了之。从此两部分艺人相安无事。西子云还与不少道活艺人相互往来，切磋技艺。陈士和的《聊斋·凤仙》、顾存德的《聊斋·陈锡九》即学自西子云。在天津，二十世纪四十年代和以后都没有再出现新的墨刻评书艺人。

道活评书是艺人按照师父传授的"书道子"亦即故事提纲说书。书道子记在"册子"之中(册读 chǎi)，册子内容还包括人物开脸、各种赞赋等。师父收徒，最重要的是赠给徒弟本门底活的册子。所以道活评书艺人都有师承关系，并分为不同的门户，各门都有本门的底活，其书道子秘不示人。同行之间，未经对方同意，不得以任何方式听对方的演述。

早期道活艺人多来自北京，其时约在清光绪年间。较有名的北京评书艺人大都是王鸿兴的传人，在津居住既久，便创立门户，广收弟子，宗谱关系日益扩大与巩固。随艺人传到天津的书目有袍带书《三国》、《东汉》、《隋唐》、《说岳》、《明英烈》等等；短打书《水浒》、《三侠五义》、《彭公案》、《施公案》、《五女七贞》、《清烈传》、《明清八义》、《永庆升平》、《于公案》、《宏碧缘》等等；此外尚有《西游记》、《济公传》、《封神榜》等。

清代道活艺人的代表人物有李凤山、英致常、王致久、徐长盛、王致廉等。李凤山最早在天津"靠长地"，即长期在一块"地"上作艺。他是王鸿兴的第六代传人，以《三国》、《隋唐》红遍北城根，后被约到城内鼓楼北的海锐茶楼演出，三德轩、福来轩、宝和轩等茶楼也争相聘请。李凤山传徒赵连璧，赵连璧又传弟子张诚润。而李凤山在北京的弟子胡连城清末也曾长期在天津演出。胡连城的弟子瑞诚詠、黄诚志也先后来天津定居。英致常光绪年间来到天津，住西关街相窑，在西城根撂地。代表书目为《大宋八义》、《包公案》。他在天津传"云"字辈弟子多人，又代拉了师弟王致久，而且直接培养了徒孙顾桐峻、王桐轩等。不久他的师兄弟和弟子及再传弟子遍及津门，他也成了天津评书界的"掌门人"。王致久原说相声，改说评书后很快成名，《三侠五义》、《永庆升平》、《东汉》等是他的代表书目。他在天津收了不少徒弟，其中张杰鑫、吴杰森、常杰淼都以侠义短打书著称。徐长盛会书多，有《水浒》、《明英烈》、《三续清烈传》等。王致廉清末在天津演出的时间虽不太久，但他的《三侠五义》对天津评书界有着重大影响。

清末，不少书目在天津有所发展，它们的代表是《大宋八义》，由英致常将从北京传来的《大八义》与《善恶图》融合而成。北京的评书艺人王伯芝曾来津说《大八义》，听众认为故

事情节单薄而未能打响，王伯芝铩羽而归。经英致常加工、丰富，故事情节热闹了许多，成为红火一时的书目。宣统元年(1909)，周钰堂就曾在松风阁以《大宋八义》开场。

民国初期，天津的道活评书持续兴盛发展。老一代的英致常、王致久、徐长盛等继续致力于培育弟子和再传弟子、帮助他们提高技艺丰富节目。比如，徐长盛将《水浒》传授给弟子徐坪余(玉)、蒋坪芳，将《明英烈》传授给刘坪云，将《三续清烈传》传授给吉坪三。而天津剑侠书也在这时出现。张杰鑫在师辈指导下，纂弄出第一部天津剑侠书——《三侠剑》，加上他袍带、短打书皆擅长，舞台风格沉稳，驳口尤其出色，一时轰动了北方书坛，社会影响很大，流传面极广。常杰淼也是袍带、短打书皆精，并精通武术，能把技击糅进武打情节中。他在师兄许杰泉协助下纂弄出另一部天津剑侠书《雍正剑侠图》，成为《三侠剑》的姊妹篇，社会影响与《三侠剑》相伯仲。后起的艺人也都有所建树。如：张岚溪民初定居天津，看家书目为《三国》，他对京剧很有研究，讲究"书口戏身"，但"戏身"只是点到而已。有时，兴之所至会加唱京剧唱段，很受观众欢迎。福坪安长枪、短打书目俱佳，所会书目极多，为人有长者风范，在茶楼演出安排书目时，总要注意避免与他人的书目相抵牾，以免对同行形成威胁。所传"鹤"字排名的弟子很多。

二十世纪二十至三十年代，又有不少艺人着手纂弄书目。其中周坪镇把清末以来各流派的《五女七贞》归纳在一起，编写出一部具有天津特色的《五女七贞》，在《新天津报》连载，并结集出书十几册。张诚润也花费很多心血整理本门书目《隋唐》，使其独具特色，影响很大，拜门投师向他学艺者甚多。甚至与他原属平辈的徐云溪(英致常弟子)为了学《隋唐》，自愿降低一辈，拜他为师，还易名徐豫田。顾桐峻(俊)也将《大宋八义》与《于公案》写成文字稿同时在《新天津报》连载。常杰淼弟子中成就最高者是蒋轸庭，他继承了乃师全部艺业，并继续纂弄《雍正剑侠图》，在《新天津报》、《新天津晚报》连载。老艺人瑞诚詠也于此时收弟子姜存瑞。姜存瑞原是木工匠人，喜好评书艺术，得到瑞诚詠的赏识。行过拜师礼后，瑞诚詠将自己的姓氏给了姜存瑞，即为其取名存瑞。姜存瑞刻苦自砺，并立志光耀师门。于是他与师兄魏存发一起，选择对《三国》进行再创造。他二人对照小说原文，观摩西子云与道活评书前辈张岚溪表演的《三国》，潜心比较，吸收。两人背诵小说中的诗词、赞赋、檄文、书信和重要的人物对话等等；再写出主要人物的小传，包括人物的开脸、服装、兵器、坐骑、性格、语言等；进一步调整全书的结构。经此一番加工后，两人分头在书场演出，再随时根据听众的反映进行修改。反复实践，终于纂弄出一部综合墨刻与道活之长的《三国》，逐渐成为影响较大的书目。民国二十八年(1939)，魏存发因用脑过度，在书场门外突



姜存瑞演出照

发脑卒中去世。姜存瑞继续不断完善这部凝聚着几代墨刻、道活评书艺人心血的书目，后来被观众称之为“姜三国”。

北京的评书艺人在此时期不断有来天津的。如金傑丽，他是王致廉的徒弟，代表书目为《包公案》。金傑丽在天津传“阔”字辈徒弟较多。又如带着《聊斋》来天津的陈士和，因他的表演与天津本地原有的说《聊斋》者不同，渐受听众的认可，很快成名。王桐轩也得师爷英致常真传，他口齿流利，形象英俊，在书台上，精、帅、脆、美俱备，很受欢迎。

二十世纪二十年代末广播电台出现，评书立即进入电台连播，电台遂成为书馆、书场之外的新型演出处所。民国十七年底在天津第一家电台演播评书的第一个艺人是常杰淼，书目是《雍正剑侠图》。一年后常杰淼病故于天津，他早期的弟子赵轸铎继续播出《雍正剑侠图》和《三侠剑》。

在三十年代天津评书最兴盛的时期，评书艺人约有一百八十人。演出评书的各种场所最多时达二百余处。另外还有不少弦子书、西河大鼓、竹板书等说唱曲种的艺人，弃唱改说，也加入到评书队伍中来。主要的有弦子书艺人白文朋，西河大鼓艺人张起荣、张起武、张相良、刘庆和、张连仲、徐田录、杨田荣、张树兴、马连登、王庆田，竹板书艺人尹福斌、韩岚坡等。除白文朋书目为《三下南唐》外，均为《三侠剑》。这一现象始自张起荣、张起武、张相良三兄弟。他们最早学会《三侠剑》，起初是移植为西河大鼓，有说有唱，一次弦师未到，无奈之下只说不唱，不料听众很欢迎，于是三人索性改为说评书。不过，这些由唱改说的艺人所说的评书比较粗放，不如评书艺人说得细致、讲究。

二十世纪四十年代，天津评书保持着发展的势头。陈士和的《聊斋》继续丰富、发展，书目也增加到五十余个中篇，常演的四十余段都已成为精品。《三国》经姜存瑞不断加工、充实，更加成熟，姜存瑞的名气因此也就更大。《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《大宋八义》、《五女七贞》、《于公案》等评书脚本都陆续结集成书，大量出版，并且有新的书目产生。评书兼相声艺人马轸华纂弄出以天津近代社会现象“混混儿”为题材的书目《混混儿论》，以时人演说时事，加之他的口齿清晰，发托卖相又极为传神，上演之后有很大的社会反响。相声艺人张寿臣此时改演评书，他于演述传统书目之外，取发生在天津的真人真事和天津时事，编纂了《白宗魏坠楼》与《枪毙刘汉臣》两个中篇书目。他还以清宫轶事为题材纂弄出长篇书目《清宫秘史》。民国三十五年，刘傑谦由北京来到天津，带来他的代表书目《包公案》与《小五义》，他独有的风格特色立即得到天津听众的赞赏。

民国三十八年 1 月天津解放。不久军管会文艺处组织曲艺艺人进行学习，评书艺人政治热情高涨，有的表示不再演出《三侠剑》等不良书目，少数艺人还进入中行(xíng)广播电台演播革命故事。但，后来书目芜杂的情况依然存在。1953 年天津市文化局通过调查并申报中央文化部批准，明令禁演了《混混儿论》等书目。也有艺人自动停演尚未禁演的书目如

《雍正剑侠图》、《清烈传》、《施公案》等。为能够早日演出新的书目，蒋轸庭、马轸华、于枢海等组织了评书研究小组，决定由于枢海首先尝试演说革命故事新书目，并在小组中实行经济互助，经充分的准备，上演了《吕梁英雄传》。鉴于他们的成功，大家纷纷仿效，建立起各区的评书西河业务研究组。各区政府文教科文化股对分散在全市私营书馆、书场的评书演员进行登记，并与该区的评书西河业务研究组建立了领导关系。1954年，文化局将于枢海评书研究组移交城厢区统一管理。到1954年秋，各区都推出了说新书的评书演员。杨田荣、邵增涛、顾存德、姜存瑞、李庆良、许连和、佟大方等人为《新儿女英雄传》、《铁道游击队》、《保卫延安》等新书目的演出做出了努力。

在扶植新书目的同时，天津市文化局与天津文史研究馆于1954年开始合作，记录、整理陈士和的《聊斋》，陆续出版。次年陈士和病故，由弟子张健声继续完成《聊斋》的记录、整理工作。一些老艺人也投入整理、改编，如蒋轸庭编出了《海瑞大红袍》、《西门豹治邺》，刘傑谦则对以前编纂的、讲述李白与郭子仪故事的《富贵寿考》进行了整理。



张健声演出照

其后，于枢海、李庆良等又改编演出了革命故事短篇节目，也获得成功。1957年6月天津市第一届曲艺杂技会演大会时，共演出了十九个评书书目，包括经过整理加工的传统书目、新创作的历史故事书目和反映革命斗争的新书目，如于枢海参演的《军事情报》就是一个反特故事。会演中还出现了三人评书等新的表演形式。此时，经过社会主义改造，各区文化科对原有的书场、茶社进行了规划，并在鸟市等处修建了规模较大的曲艺厅，演出条件有所改善，评书的演出十分兴旺。1960年，仅市、区级曲艺团、队的评书演员就有六十二人，占当时演员总数的百分之二十五以上。他们经常演出的传统书目有《五代残唐》、《太白醉写》、《精忠》、《东汉》、《大隋唐》、《三国》、《大五义》、《封神演义》、《聊斋》、《水浒传》、《薛刚反唐》、《西游记》、《战国》、《杨家将》、《呼家将》等；现代书目多由演员根据小说等文学作品改编，如《地道战》、《战斗在敌人心脏》、《飞云港》、《野火春风斗古城》、《赤胆忠心》、《儿女风尘记》、《红色卫南洼》、《红旗谱》等。


顾存德、张立川、邵增涛演出三人评书

“文化大革命”期间，评书停演，演出场所一律移作别用，演员被迫转业或遣送到农村。只有一些演员以业余讲革命故事的方式继续活动，虽然它的演述并不完全与评书相同，但仍可在一定程度上满足民众的听书需求。像李庆良的演出就很有名。

“文化大革命”结束以后，经拨乱反正，各项政策得

到落实，天津的评书艺术也重获新生。演员纷纷归来，有些已经退休的演员在河东区文化馆等单位协助下，又组织起来，继续进行业务研究与演出。顾存德、姜存瑞，陈士和的再传弟子刘立福等老艺人，参加了新建立的天津市实验曲艺杂技团。天津市群众艺术馆举办了多次评鼓书观摩演出活动。因原有的书场、茶社、茶楼都已无存，市、区、街属的文化宫、文化馆、文化站成为演出评书的主要场所。有的评书演员如高祥凯等，或自己承包文化站书场，或到桃花堤等处"撂地"。广播电台、电视台也恢复了"长篇评书播讲"类的栏目。《三国》、《聊斋》、《水浒》、《剑侠图》等仍是常演的书目。



刘立福演出照

**西河大鼓**　清同治九年(1870)前后(一说为光绪初年)，北口创始人马三峰(疯)与南口代表人物何老凤从冀中联袂来天津鬻艺，是该曲种进入天津之始。而大量的艺人到天津已是光绪中叶(约十九世纪末)了。西河大鼓初入天津时依原流行地区的不同分为三个支系：北口(又称梅花调)、南口(山东调，又称"老牛大捽缰")和小北口(又名小口或河间大鼓)，三者的唱腔、板式有别，亦无统一的名称。

二十世纪初，西河大鼓各支系以及正在衍化中的弦子书与木板大鼓，都已进入天津，都有了自己的代表人物。

北口第二代著名艺人王振元与王再堂是后来三者统一的主流。王振元、王再堂和朱化麟丰富发展了马三峰创始的头、二、三板所包括的诸多唱腔，已臻于完美，并使用大三弦伴奏、犁铧片击节。王振元在马三峰众多弟子中，成绩卓著，来津前即已形成了自己的艺术风格。他粗喉大嗓，善于控制嗓音变化，大则酣畅淋漓，小则轻盈婉转；气口、节奏安排巧妙，垛子、贯口一气呵成；长于功架，擅说武书，《呼延庆打擂》为其代表作，他所塑造的呼延庆行内外一致叫好称绝。王再堂原经营饭馆，因痴迷于朱化麟的说唱艺术，弃商从艺，拜朱化麟为师，因年长于朱，朱化麟代拉为师弟，在马三峰坟前叩头拜师入门。他嗓音清亮，气力充沛，唱腔轻柔，委婉动听。因身材短小，他悉心创造了一套细腻多姿的表演动作，来天津前也已形成了自己的艺术流派。

清末，南口支系在天津有代表性的艺人是路英贵。他的唱腔激越挺拔，豪迈奔放，说白火爆，表演逼真，有泼、勇、帅、脆之誉。他在天津的时间不久。路英贵之后代表南口者为郝英吉。郝英吉在天津时间亦不长，民国二十年(1931)携全家去了大连。

小北口又称小口，流行在河间及大城、霸县、静海等与天津距离较近或接壤的各县。由赵连登始，这一支系进入天津的艺人既早又多。清末进津的程鹤岚是赵连登弟子，程鹤岚弟子张士德(大狗熊)、张士全(二狗熊)直接受业于师爷赵连登。张士德、张士全和师兄弟张士义、张士元(绰号大叫驴)等，在天津都有较大影响。清末来天津的还有焦永泉、焦永

顺、张永堂与弟子赵双印等也都属于小北口支系。小北口在清末虽也改用大三弦与犁铧片，但与北口仍有较大区别。它的唱腔只有急、缓之别，较婉转，但很繁琐。

在这三个主要支系之外，尚有一些附属在它们之下的、同源的分支，如弦子书、木板大鼓。

弦子书向北口转化由河北老艺人王永春开始，王永春的弟子李德全进天津前早已完成了这个转化的过程，成为北口的著名流派之一。他咬字准、吐字狠，行腔起伏较大，转折鲜明，尤以表现悲愤凄凉的情绪见长。他的书目多为中篇实词，表演重意轻形，大动作少。王庆田、刘庆瑞、臧庆岚继承了他的衣钵。

保留弦子书唱法的代表艺人白文生（绰号白大肚子）在天津从艺较久，他把节子板绑在腿上，用小三弦自弹自唱。书目有《三下南唐》等。他在津期间曾收同行子弟中“双”字排名的弟子多人，其中王双来艺术成就最大。而“双”字辈艺人已向北口靠拢了。白文朋由清末进入天津时即放弃弦索，只说不唱，是弦子书艺人中改“摔评”（即说评书）的首倡者。

木板大鼓因原来活动地区与流派的不同，衍化的趋向也不相同。有的已衍化为京韵大鼓，有“舍命杨”之称的杨世友则是向后来的西河大鼓衍化的代表人物。杨世友是大城人（一说静海人），属小北口范围，不过他始终用木板击节。入津后随着潮流，腔调也有所改革，后来人们称之为“木板西河调”。他的弟子以“福”字排名。木板西河调艺人李福星传子李起朋与李起亭。始终坚持木板击节，演唱沿袭旧腔，一直称“木板大鼓”。

北口、南口、小北口几个支系在天津这个码头有了接近、比较和竞争的机会，具备了彼此借鉴、相互融合的条件。总的趋势是向北口靠拢，王振元、王再堂和略晚进天津的朱化麟弟子卢荩臣、刘跃山等，是促成这一融合的主导人物。

这个曲种曾有梅花调等种种称谓，但在书棚、书场演出时海报只书写艺人姓名、书目，并不提及曲种。二十世纪二十年代初，易县北口艺人王振元、王讽詠父女在天津唱红。四海升平杂要馆约王讽詠演出，至拟写海报时，“梅花调”之称与金万昌所唱的梅花调重名，经赵玉峰等商量，因它的艺人多沿上西河即大清河、下西河即子牙河入津，听众中便渐有人以此称之为“西河调”，乃为它正式定名为“西河大鼓”，而“西河调”之称在听众中继续使用。

西河大鼓定名之后，它的各支系实际上的统一在二十年代末方告完成。在这一阶段，赵玉峰致力于艺术上的探索改革。他借鉴了其他曲种如京韵大鼓等的改革经验，改乡音土语为京字京音，学刘宝全等“字清口净”的唱法；学习京剧表演程式和武术的招数；观摩各评书名家表演并移植《隋唐》、《三侠五义》等书目，集诸多艺术门类的优长，融会贯通。为更便于和同行交流切磋，他还与董秀君合资开设了玉峰茶社，广结四方师友。他的

赵玉峰

诸多变革与努力终得到天津观众与西河大鼓界同行的承认，于三十年代初被称为“赵派西河大鼓”；他本人也与黄福才、程福田被行内公认为西河大鼓的“三杆大旗”。

西河大鼓在农村演乡档子庙会时，以说唱中篇曲目为主，入津后先是由撂地到“靠地”（即长期在一块地上演出），进入书棚、书场后，因中篇书短，不适于演出需要，乃将中篇连缀成为长篇，同时也由评书艺人那里移植书目。串连书目者除原来中篇书目会得多之外，还要改编一些书目内容，使之衔接自然不留痕迹，这方面郝英吉的成绩尤为突出。由评书移植的方式有礼下于人虚心求教的，如赵玉峰向梁殿元反复学习评书《隋唐》，向潘诚立学习《三侠五义》等；有的是请到家中付酬买书道子，如田士杰、田起山父子，把评书艺人温杰玉请到家中，由温杰玉念《大宋八义》、《双镖记》、《五女七贞》等书目的书道子，田起山记录，这样移植了过来；再有是张起荣、张相良、张起武三弟兄与张杰鑫弟子孔轸清为盟兄弟，从而得到了《三侠剑》的书梁子。这样，由清末到二十世纪三十年代，艺人们积累了五十多部长篇书。经常演出的除上述书目之外，还有《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》、《呼杨合兵》、《西汉》、《东汉》、《月唐》、《精忠传》、《明英烈》、《小五义》、《小八义》、《于公案》、《雍正剑侠图》、《明清八义》等等。

随着长篇书成为主要演出内容，西河大鼓在音乐上也有所变化。演长篇书以故事情节为主，原来唱中篇时的慢板长腔不适用了，而充分使用节奏明快、华丽多变、字短音圆的二、三板唱腔。另方面，艺人演出时必须掌握听众的情绪，使所唱内容适应听众的心理。书目长了，再按原来演唱中篇书时的实词、唱固定的唱段，已不适合全新演出环境的需要，而且书目过长，也不可能全部使用实词。于是“趟水”的办法应运而生。“趟水”也就是艺人依照一部书的“梁子”说唱的时候，其间对故事的铺叙随唱随编词，这种唱法较为灵活，随时可唱可止，而且与二、三板的唱腔也易于吻合，便于掌握听众的情绪与动态。

二十世纪三十年代，西河大鼓在天津的演出极为兴盛。从艺者达四百余人，遍布市区和郊区、乡镇大大小小的书场、书馆，西河大鼓成为最普及、最深入民众的曲种。赵玉峰、黄福才、程福田“三杆大旗”继续发展个人的演唱艺术，并收徒传艺。还有一些艺人也开始显露出鲜明的特色，如赵田亮、宗田农等。朱化麟也于这个时期到天津演出，虽时间很短，但影响很大，被行内和观众看作是西河大鼓界的一件大事。

第一个进入杂耍场演唱西河大鼓的王讽詠，也成为在天津演出西河大鼓的第一代女艺人。其后，西河大鼓女艺人相继来到天津，并有多人享名。同为第一代西河女艺人的有二十年代中期来天津的“黑丫头”张香亭、“白丫头”王香桂，她们在津很快走红，后被约去东北演出。进入三十年代，又一批青年女艺人出现在天津曲坛。她们大多是家传技艺，都有天赋的好嗓音，都能演唱多套传统长篇书和大量传统短段，也都不墨守西河大鼓的旧规，且艺术上各有特色，难分高下。她们在杂耍园演唱短段，在书场、书棚和广播电台则以长篇为主。西河大鼓成为广播节目中重要的曲种之一。这批女艺人中，有西河大鼓老艺人

焦永泉的孙女焦秀兰、焦秀云，姐妹两个先唱河间大鼓，后专演西河。演河间大鼓时用方音，唱西河大鼓则基本用京音。她们的演出，铺纲、说白偏于幽默风趣，善于与观众交流，台上台下气氛融洽热烈。焦秀兰还曾整理演出子弟书《露泪缘》全部十三回。

王艳芬民国二十四年来天津，曾在三角地、北海楼等处演出。后长期在仁昌电台播唱《杨家将》等长篇书及短段。以嗓音清脆甜美著称。

马连登之女马增芳、马增芬是这一时期影响最大的女艺人。马增芬以在杂耍场唱短段为主。她十二岁就灌制了唱片，随后进入杂耍场与众多鼓曲名家同台演出，得到许多观摩学习的机会，并汲取各家之长，恰当的运用在自己的演唱中，以唱腔玲珑俏皮、口齿清晰、吐字如珠著称，且艺博而精，善三弦，曾与韩永禄等名弦师合演五音换手联弹。民国二十四年被中华电台高酬聘约，在中华独家播音期间，不得在茶楼、影院赶场演出。马增芬是第一个履行这类合约的艺人。但她不久就于民国二十七年离开了舞台。马增芳则以在书场、电台说唱长篇书为主。



马增芬

此外，常凤兰以行腔绚丽见长，朱学贞以韵味清醇取胜。三十年代中期之后，在茶楼专唱小段的西河大鼓女演员还有西河大鼓专业教师孙桐的弟子陈俊霞、张俊英、王瑞兰、秦全芳、秦全凤等。以演唱长篇大书著称的西河大鼓女演员有杨文艳、左田凤、赵起凤、李庆云、段宝玉等。杨文艳于二十年代即随父杨宝林学艺，她仪容端庄秀丽，台风稳重大方，说唱都独具风范，在三不管、谦德庄等地书场、茶社演唱《呼家将》等长篇书目红极一时。左田凤在三角地演唱，走红后长时期在广播电台播演，影响日渐扩大。赵起凤为咸士章弟子，继承了咸士章由小北口向北口靠拢以后的艺术特点。李庆云较长时期在咸水沽、小站、葛沽等津南各地演出，颇得农民听众青睐。

成批青年女艺人的成长，大大地改变了西河大鼓由于男性艺人演唱和在乡间、撂地演唱而形成的稍显粗犷的曲种特色，而展示出这个古朴曲种清丽柔美、雅致俏皮的另种风貌，也使西河大鼓成为各大杂耍场中必有的门类。

二十世纪四十年代又有一代青年女艺人投入演出，如艳桂荣、王田霞、陈凤芸、于佩兰、孙雅君、孙雅茹、王凤永（与王讽詠名同音）、王艳永等。她们多在小型书场中演出，一时尚不能有较高的成绩。而此时期社会动荡，曲艺艺人谋生艰难，一些著名的西河艺人被迫离津或辍演。

民国三十七年，郝英吉之子郝庆轩全家由大连返回天津。1949 年初天津解放后，郝庆轩把大连市在解放后组织艺人进行政治和业务学习的经验介绍给天津的同行。西河大鼓演员首先组织起来，建立西河鼓曲改革研究社，组织全市西河大鼓演员、弦师进行业务研究，配合政治宣传，编写新曲目，对不良的旧书目《三侠剑》等，提出自动停演。郝庆轩带头

在演出时先加演一两段《吕梁英雄传》等新书目片断。李长江等在开场时也先唱新编的小段儿。赵田亮编演了《工人自救》、《艺人翻身记》等新节目。这些反映新社会和新人物的曲目很受民众的欢迎。1950年研究社一度纳入曲艺工会，改为“西河鼓曲组”。后仍继续独立工作。至1953年各区都建立起西河评书研究组始告结束，而西河大鼓曲种的革新发展已扎下良好的根基。五十年代中期，市内各区、塘沽等处纷纷成立了演出西河大鼓和评书的书曲队，将分散的艺人都组织起来，统一管理、调配，并继续在挖掘、整理传统书目的同时，坚持编写、演出新曲目。至1957年举办天津市第一届曲艺杂技会演时，西河大鼓参加演出的人数与节目最多。其中，李起朋以木板大鼓曲种名称演出了传统曲目《禅宇寺》，李庆良、王田霞、于凤鸾演出了拆唱西河大鼓《打黄狼》，陈凤芸等参演了新节目《打冈村》(长篇新书目《铁道游击队》片段)，李长江演唱《董存瑞炸碉堡》。内容与演出形式都有创新，博得佳评。

1961年5月，王庆田、赵田亮、郝艳霞、艳桂荣等近二十人出席了由河北省曲艺工作者协会在天津召开的西河大鼓流派座谈会，赵玉峰、马连登也由外地赶来参加，座谈会讨论了西河大鼓的起源，各流派的艺术特色，以及继承与发展等问题，对天津西河大鼓演员革新和继承的自觉性有所裨益。一些成功的新曲目出现在六十年代前期经常举办的专题演出当中。

1966年，“文化大革命”开始，西河大鼓的演员与弦师全部被转入工厂，后少数演员以业余的身份偶尔在厂矿或市区的演出活动中登台，原在郊县的演员则有一部分参加当地的文艺宣传队，在基层演唱时事宣传一类的节目。

十一届三中全会以后，曲艺恢复了正常演出，而“文化大革命”期间转入工厂的人员大多已到退休年龄或已经退休，只有艳桂荣、郝艳霞、陈凤芸、田荫亭和弦师孙正兴、贾庆华等人被新筹建的天津市实验曲艺杂技团吸收，成为正式演出团体的成员。其余的演员、弦师在八十年代初由河东区文化馆出面组织起来，进行政治学习与业务研究活动，并协助安排尚可登台的演员在市区街道所属的文化宫、文化馆、文化站演出，他们在这些场所演出的内容基本上都是长篇书，以《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》和《说岳》等传统书目为主。

进入八十年代，天津曲艺步入稳定发展的阶段，演出也走向繁荣。老一代西河大鼓演员开始回顾他们的艺术生涯，总结、整理他们多年的实践经验和艺术成果。如郝艳霞就与刘琳、邱水合作，将她的代表书目《杨家将》整理成书，分为《杨七郎打擂》、《大战黄土坡》、《巧摆牤牛阵》和《穆桂英下山》四集，由黑龙江人民出版社出版。她的《八百破十万》、《月唐演义》、《十二寡妇征西》等也都陆续问世。



郝艳霞演出照

天津市曲艺团也陆续推出《应该不应该》、《梁大娘离队》等

新曲目，由青年演员排演并参加天津市的各类演出。杨雅琴演唱的《应该不应该》曾获天津鲁迅文艺奖之1982年优秀作品奖。郝秀洁演唱的《鲁班学艺》、实验曲艺杂技团艳桂荣演唱的《杨家将》片段《杨金花夺印》均获1981年全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出表演一等奖。郝艳霞演唱的《枪桃小梁王》获荣誉奖。1984年5月，郝艳霞、田荫亭、艳桂荣等参加天津市文化局组织的曲艺录相专场演出。同年，杨雅琴也为来天津的河南省戏曲学校第一届曲艺班学员做了示范演出。



艳桂荣演出照



田荫亭演出照

1985年天津文化局群众文化处与天津市群众艺术馆联合举办了天津市第三届群众评书、鼓书、故事会演。也在这一年秋，田荫亭、郝艳霞等老演员参加了著名老曲艺家舞台生活四十五——六十周年纪念座谈会和专场演出，并领取了主办单位中国曲艺家协会天津分会、中国北方曲艺学校、天津市曲艺团和实验曲艺杂技团联合颁发的奖状。

**京东大鼓**　清末由京东地区传入天津，二十世纪二十年代中期在天津定型，曾称大鼓书、大鼓、乐亭调（乐亭大鼓）等，三十年代中期正式定名京东大鼓。

清末，享名京东地区的民间说唱艺人张瘸老来到天津撂地，演唱一种在京东一带呼为“地头调”的大鼓书。张瘸老本名张增德，艺名铁板张，他以白酒润嗓，骑毛驴走乡串镇卖唱。他所唱的鼓书特点是用“怯京音”，字少腔多，曲调缓慢悠长，仅常用之一句开板即可哼唱几分钟。在津虽未能唱响，但授徒颇多，弟子中亦有在天津享名者。久后，因它的唱腔节奏过于缓慢，往往开板还未唱完，围立听曲的观众即已散去，艺人们乃对其进行了加工改造。经过来自宝坻县的刘文斌等人的加工，至二十世纪二十年代中期，形成了与其原型大为不同的新曲调：免去了开板，起板即唱；糅合了同属京东曲种的落腔调与平谷调的音乐，如落音、甩腔、过门等；化用了河北民歌《庙门开》的旋律；还完善了名为“十三咳”的特色唱腔——长腔。



刘文斌

民国十七年（1928），刘文斌在新筹建的天津广播无线电台播唱已定型的京东大鼓，节目单上不标曲种名称，而与其他时调小曲、大鼓、相声统称“大鼓、杂曲”。三十年代初，他进入中小型曲艺场所演出，刊登广告时曾用大鼓、乐亭调、乐亭大鼓等名称。彼时尚有王佩臣（唱曾名铁片大鼓的乐亭大鼓）与张士诚（唱由河北省传入天津的乐亭大鼓）均将自己所唱的大鼓称为“乐亭调”，听众及评

论界往往也将它们混淆，视为同一曲种。至民国二十四年，刘文斌正式将其定名为京东大鼓。自此，京东大鼓这一名称在天津得到艺人、听众及评论界的认同，固定下来。此时，其他京东大鼓艺人也在继承铁板张演唱的同时有所发展，形成了不同的唱法和韵味。不过，在总体上这个曲种的唱法已经趋于一致。

京东大鼓初时无弦索伴奏，增加三弦后由艺人自弹自唱，不打板。后发展出一种形式：以缚有鼓、板的矮脚鼓架置地上，演员坐唱，自弹三弦，右足踩动鼓槌击鼓，左膝绑节子板击节。有弦师伴奏时，演员立唱，自击鼓、板(铁片)。

京东大鼓的演唱一直带有京东地区(主要是宝坻)方音成分，刘文斌还使用不少天津字音。它的唱腔质朴、平易，适宜于铺叙故事。唱词通俗、明白。常演的传统曲目有中篇、长篇书《于公案》、《刘公案》、《包公案》、《小八义》、《回杯记》、《水牢双合印》等多部。短篇有《蓝桥会》、《王宝钏》、《摔镜架》、《下扬州》、《拆西厢》、《小两口争灯》、《大西厢》等七八十段。

二十世纪二三十年代，与刘文斌齐名的京东大鼓艺人有铁板张的弟子魏西庚，他久在天津演出，民国二十四年之后以在广播电台播音为主。还有齐文洲，他除在书馆等地演唱外，也长期在电台播音，其唱法与刘文斌、魏西庚均不相同。曲目有长篇书多部，著名的有《司马潜龙走国》、《三国志》、《精忠传》、《响马传》、《西唐传》等。其他如梁德明、田向魁、李寿山等，也都分别在书场或广播电台演唱，所演多为长篇书。



魏西庚



王艳秋演出照

著名演员还有魏西庚的女弟子王艳秋。王艳秋，民国十三年(1924)生，河北雄县人，十岁拜魏西庚门下习艺。三十年代后期开始登台，在多处中、小型场所及广播电台演唱。能曲甚多，大书有《隋唐》、《瓦岗寨》、《呼家将》、《双合印》、《绿牡丹》、《征西》、《反唐》、《罗成》等，短段著名的有《聊斋》、《杨八姐游春》、《蟠桃会》、《上寿》等。有时也演唱平谷调，如《游湖借伞》等，以嗓好能唱受到欢迎。她的演唱别具风格，铺纲词句亦与众不同，如“今天侍候您一段，……破鼓哑嗓，粗腔别调，丢词落板，胡朦熏耳，崩瓜掉字，一言恭敬啊……。”

1949年1月天津解放后，京东大鼓是上演新编曲目较多的曲种之一。《新五女夸夫》、《新十女上寿》、《王老穷生产》、《未婚妻劝夫参军》等均在此时期演出。其后，刘文斌、齐文洲等又上演了一批根据小说、戏曲和新闻报道编写的新曲目。有长篇书《小二黑结婚》、《白毛女》、《刘胡兰》，中篇《婚姻大事》，短段《一贯道》、《双翻身》、《小两口拌嘴》、《金大娘诉

苦》、《庄家忙》、《破除迷信》等。这时期的专业演员除前述诸人之外，著名的不多。业余演员主要有董湘昆、王辑馨、李成秀等。刘文斌徒张书扬、子刘少斌（雨辰）亦从艺。弦师有张书扬等。

京东大鼓自定型至二十世纪五十年代，虽上演的曲目不断增加，但其唱腔音乐却没有再进一步发展，仍基本维持其原有的状态，保持了较浓厚的乡土气息。六十年代，始由业余演员董湘昆对其进行了改革。

董湘昆，天津市宝坻县人。喜好曲艺，尤擅唱京东大鼓。他多年向刘文斌求艺，掌握了全部的演唱技巧。自1952年起参加了历届市、区和系统的职工文艺会演、调演。在三十余年舞台实践中，他演唱了大量新编现代曲目，同时对京东大鼓作了全面的革新。他打破凡唱京东大鼓必须用京东方音的模式，改用京音演唱，只使“怯腔”而无“怯字”，不仅美化了字音，也从根本上改变了京东大鼓的韵味甚至某些腔型。他放弃凡学刘文斌者均须使用的“横嗓、勒音”，改用甜润的真声演唱，提高了发音的部位，改变了音色，听来不再有压抑感。他对唱腔进行了规范整理，不仅不学刘文斌的“走板”和唱词的“单摆浮搁”、近似口语，还在一板一眼的旋律中注意抑扬顿挫、疾徐轻重，使唱腔得到很大程度的美化，且增加了抒情能力。在程式上掐去开板必有的“表的是”，变首句唱腔的平起为高起；又于全段末句收尾时翻高八度。还在一些曲目中试谱了新腔。他与业余弦师刘月循等一起，改造了京东大鼓的伴奏音乐，扩展前奏，丰富间奏的旋律，伴奏乐器增加了扬琴。



董湘昆演出照

董湘昆基本只演出新编的现代曲目，他将传统曲目的演唱技巧和特色唱腔成功地用于新曲目中，有很好的成绩。六十年代以前的《一架插秧机》，六十年代前期著名的《白雪红心》、《刘三姐》、《焦裕禄》，六十年代中期至七十年代中期的《读毛主席的书》、《送女上大学》，八十年代前后的《木盆》、《怕》、《大实话》等都广为流传。他还热心传播京东大鼓艺术，授徒多人，使京东大鼓在华北、东北等地成为人们耳熟能详的曲种。弟子有天津市曲艺团郝德宝、吉林省曲艺团王少洲等。

同时期演出京东大鼓的是天津市曲艺团的刘少斌。他的曲目较为宽泛，传统、现代并重，常唱的有《在列车上》、《三封信》、《姑娘不爱这样的人》、《刘三姐》、《琴挑》、《诸葛亮押宝》、《拆西厢》等。刘少斌还常常以坐唱、自己弹三弦、



刘少斌演出照

操纵矮脚鼓架的形式演出。

王辑馨、李成秀、张书扬等也一直活跃在业余舞台上，他们演唱的《洪月娥做梦》、《蓝桥会》、《大西厢》等均富有刘文斌的演唱风格。

京东大鼓的新曲目还有《光辉的榜样》、《团聚》、《雪夜激战》、《登记》、《语录牌》、《错中情》等。

**卫子弟书**　子弟书由北京传入天津，已知的最早记载见于清咸丰十年(1860)周楚良的《津门竹枝词》。后来在书馆、茶肆也有子弟书的演唱。在天津传唱既久，渐有艺人用天津语音演唱。至光绪初年(1875)前后，出现了“津子弟书”的称谓，而且普及到连住户居民都能吟唱。稍后的四五年间天津已经有了一批十分熟悉、爱好津子弟书并能随时指出演唱者声调瑕疵的观众，其中甚至包括一些绅宦巨宅的老年妇女，如著名学者陈哲甫的母亲俞太宜人。为使两者不致相混，光绪十年左右杂耍馆中便将子弟书南城调冠以“京”字以示区别。其后，因“津”“京”二字读音接近，乃改用“卫”字，“卫子弟书”的叫法渐趋一致。


來稿
衛子弟書之價值
星期報
第三百十一號

卫子弟书介绍(书影)

卫子弟书使用天津方音演唱，这也是它与京子弟书根本的区别所在。天津话的四声与北京话的四声相比，显得平抑，尤其第一声接近北京语音的第四声。以字行腔的结果，使得唱腔随字音的走向而发生变化。

它的曲文分为诗篇和正书。诗篇是独立成章的诗赞体小段，八言八句，为天津文人所作，如《十八半》、《秋景黄花》、《八和》等。正书皆源自京子弟书，主要的曲目有《长坂坡》、《断桥》、《游寺》、《木兰从军》等。曲文一般八句为一落，以七言、十言的句式为主体，间有四言、五言短句以至一二十字的长句，常使用叠句、垛句和衬字，句式较为自由。伴奏乐器为三弦，由演唱者自弹自唱。它的演唱者皆是男性。唱腔为板腔体，有一板三眼和一板一眼两个板式。曲调沉郁顿挫，缓慢悠长。

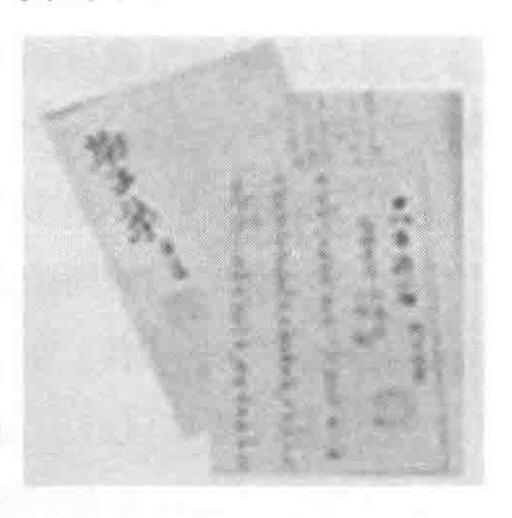
爱好并演唱卫子弟书的文人很多。他们认为，天津的鼓曲以卫子弟书为最古、最雅。清末民初，公认华学源为个中领袖。此外，教育家林墨青、李寿贤，学者陈哲甫父子，收藏家钟久轩、松茂南、华海门等也经常在公余或聚会时演唱遣兴。艺人则在书场演出，瞽目艺人仍以串宅门入户演唱为主。

进入民国以后，卫子弟书受到教育界的特别重视。民国四年(1915)成立的天津社会教育办事处认为，现在通行之时调小曲内容多不正当，惑人听闻，贻误社会，因而创立盲生词曲传习所，以期逐渐剔除旧弊、改良社会。所聘请教授京子弟书、卫子弟书及西城板的教习陈凤鸣、李俊山即是演唱卫子弟书等曲种的艺人。

二十世纪二三十年代，卫子弟书一直在天津流传。冯问田的《丙寅竹枝词》一书，记载了他民国十五年(1926)所听到的卫子弟书：“漫夸石韵近无双，曲本群推韩小艭(窗)，遣兴

人来甘露寺，始知卫调别京腔”。诗后注明“卫调”指“天津子弟书”，称“卫子弟”，强调了卫子弟与京子弟的不同。事实上，二十世纪三十年代侯家后尚有专唱卫子弟书的书场。至二十世纪四十年代，卫子弟书仍在文人之间流传，但已未见有艺人演出了。

天津的文人学者很重视卫子弟书这一“古雅乡粹”，如华学源就不仅善唱，还对卫子弟书有深入的研究。他把卫子弟书的唱腔传授给了杨芝华。杨芝华将唱腔以工尺谱的形式记录下来，并于民国三十一年传授给津门乐人刘吉典。杨芝华于民国三十六年逝世，刘吉典亦于五十年代到北京在中国京剧院工作，卫子弟书在天津遂成绝响。多年后，刘吉典将这些工尺谱译成简谱，1982年在《曲艺艺术论丛》上发表了《天津卫子弟书的声腔介绍》一文，把他译注的卫子弟书简谱公之于世，详细地注明了三弦伴奏的指法和具体的唱法，今人始得以了解卫子弟书的音乐形态。



卫子弟书乐谱

**西城板**　清同治、光绪年间在子弟书西城调的基础上形成。

清咸丰年间，子弟书西城调由北京传入天津，天津渐有人学唱，出现不少演唱西城调的票友。同治年间的泥瓦工匠徐泰华尝试用天津方音演唱，受到工友们的欢迎。卫子弟书艺人陈凤鸣和马恩逵也酷爱这种唱法，乃与徐泰华共同切磋适宜天津语音的曲调。在同治中期（约1870年前后）定型。由于天津方音与北京语音的四声有较大的差别，以字行腔的结果使西城板与西城调的唱腔也表现出很大的差异。浓重的方音强化了它的天津特色，因此西城板的唱句相当于以仄声字归韵，旋律明显下行，收腔急促，顿挫分明。因与其所本的西城调有别，乃称之为“西城板”。后又有一说，认为因它常在西城根一带演出，故人们称之为“西城板”。

西城板演唱者全部为男性。起初多是演唱者自弹三弦，坐唱；后发展为一人站唱，偶以手势辅助演唱，无身段和大的动作，不用鼓板击节，唱腔一板一眼，速度变化不大。弦师弹三弦伴奏，伴奏的音乐比较简单。

西城板的书目分长篇书和短段两类。长篇书有《三侠五义》、《五女七贞》、《水浒传》等。短段数量很多，是长篇书中的“赞儿”和“篇儿”，“篇儿”即是曲目的正文；“赞儿”指单独存在的人物赞、兵器赞、场面赞等，篇幅较短，“赞儿”视其内容又有大、小和文、武之别。

西城板在天津流行之后，说唱艺人许景魁、郭景春（盲人）于光绪十六年（1890）拜徐泰华为师，即以演唱西城板为业。他们移植了情节热闹、火炽的长篇评书《清烈传》和《施公案》，为西城板增加了大量的“赞儿”和“篇儿”，著名的“篇儿”有《送崔通》、《贺龙衣》、《九春楼》、《大上寿》、《天霸夸功》等；“赞儿”常冠以“赞”或“叹”字样，如《书房赞》、《公堂赞》、《尼姑赞》、《李刚赞》、《张桂兰赞》、《叹鞭》、《叹拐》等。这些受到了天津观众的欢迎，扩大了西城板的影响。

西城板一直在明地演出，清末以后明地渐少，乃进入书场，如侯家后三德轩、西头三角

地回四把儿书场等。河东地道外亦有专唱西城板的书场。

民国元年(1912),郭景春收郝俊山为徒,许景魁收沈华亭为徒。郝俊山有“郝黄毛”之号,原为票友,拜师后下海。因曾在天津县衙任书吏,见闻较广,说书时,常夹叙些轶闻趣事,多为宣扬民族斗争精神的故事。沈华亭原为杂耍场“坐弦”,通音律,嗓子好。他对原有的唱腔进行了润色加工,所唱“赞儿”、“篇儿”最为拿手。故听众对他们二人有“听说郝黄毛,听唱沈华亭”的评论。

民国四年,天津社会教育办事处成立并开办盲生词曲传习所,特聘陈凤鸣、李俊山为专职教习,教授西城板等。天津的一些文化教育界人士也极力扶持,编写西城板专用的唱词,或在一些场合演唱西城板的曲目。如民国六年 12 月 31 日在学界俱乐部庆祝会上,李琴湘、赵瀛洲就演唱了赵瀛洲、王静波编写的《学校赞》。赵瀛洲还写了《菊花赞》等西城板曲词。天津艺剧研究社也编写了西城板《欧阳春看破绿林》等,交付盲童和艺人演唱。李琴湘民国十一年任江西省教育厅厅长时,还曾编写多种西城板唱词由南昌寄回天津发表并由艺人演出。



刘筱江演出照

经几代人的努力,西城板被更多的天津民众所喜爱,演唱这一曲种的专业和业余演员渐多。郝俊山就收徒颇众,弟子有殷筱亭、王筱林、张筱泉、高筱川、刘筱江、杨筱岩等。沈华亭也收徒李永泉、屈永年等。二十世纪三十年代中期,西城板进入广播电台播音。首先在电台播唱的是吴静山,他由弦师改业,技艺私淑郝俊山,播唱的书目是《清烈传》和《施公案》。民国二十五年,李永泉也到广播电台播音。



吴静山

三十年代至四十年代末,西城板多在书场演出。进入杂耍园的艺人不多,主要有吴静山、李永泉等。吴静山在小梨园及群英、志成信、宝和轩等杂耍园演出,弦师是刘筱江。李永泉在西头三角地回四把儿书场演唱《施公案》、《嫦娥》等书目,直到五十年代。

1957 年天津市第一届曲艺杂技会演时,参加演出的沈华亭、吴静山、李永泉等老艺人分别演出了《镖打秦尤》、《打马洪》、《打老道》等长篇书的片断。

六十年代以后,一些小型的曲艺演出团体尚有演唱西城板的演员,业余演出较为常见。致力于西城板传播的主要有高筱川和刘筱江。刘筱江本名刘福涛,既是郝俊山弟子,又曾从沈华亭习艺,能集两派之优长,演唱声情并茂,韵味悠然,且善于编写唱词。他经常在文化馆站等场所演出,并教授多人演唱西城板。高筱川则以传授伴奏技艺为主。至八十年代中期,天津西城板的业余演出仍较活跃。

**单琴大鼓**　又名琴书。民国二十二至二十三年(1933—1934)间形成于天津。由原演唱西河大鼓的艺人翟青山与其琴师魏德祥共同研究创演。是天津曲艺中由艺人直接创演并获得成功的鼓曲曲种之一。

民国十六年冬，天津广播无线电台设立，每天播放相当时间的曲艺节目，开办广告业务后，更有所增加，其中各项鼓曲占有很大比重。至二十世纪三十年代初，西河大鼓艺人翟青山(德林)感到电台播放之鼓曲都用大三弦伴奏，音量大而且嘈杂，影响收听效果，乃有意试用扬琴伴奏。当时为他伴奏弹三弦的是王起兆，拉二胡者系其师弟魏德祥。魏德祥恰曾习扬琴。于是，在魏德祥的参与下，翟青山开始寻找适宜使用扬琴伴奏进行演唱的曲调。


翟青山

翟青山少时在原籍通州马驹桥镇柴家务村务农，青年时期曾学唱莲花落、落腔调，后习西河大鼓，又擅唱由河北民歌《庙门开》脱胎的奉调(此奉调系流行于河北省的一种曲调，并非东北大鼓的别称)。其中，落腔调原来即有使用扬琴伴奏的先例。翟青山乃以落腔调和奉调的语音，落腔调的曲调、腔型结构和奉调的落音及某些旋律，糅合变化，构成既兼有两者特点、又与二者有所区别的新颖曲调。民国二十二年的近一年时间里，反复试唱，基本成熟定型。民国二十三年在仁昌电台进行试播。由于曲调新颖别致，扬琴琤琮悦耳，伴奏音乐又引入民歌小调的曲调，活泼多变，立即得到听众的认可。试播成功后，翟青山因伴奏的主乐器为扬琴而取名为单琴大鼓。很快就有人学演，成为天津曲坛的一个新曲种。

单琴大鼓用北京方音演唱，说白和唱并重。唱腔的速度变化不大。曲调活泼明快，长于叙事。演唱方式为短段以唱为主，加小段说白；长篇书在每一个演唱单元中一般唱三四段，段间均有大篇幅的说白。

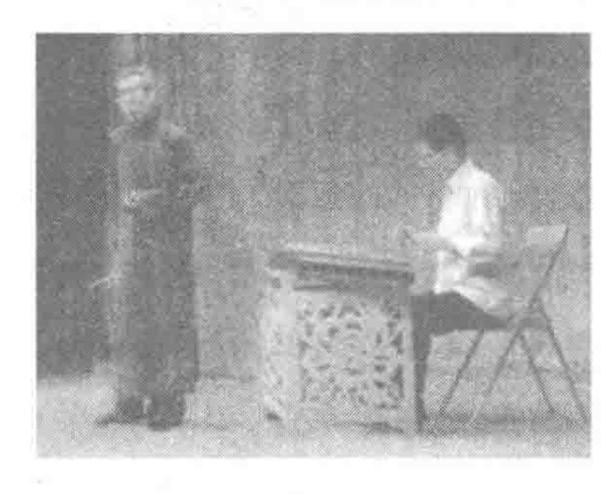
单琴大鼓的曲目数量很多，但并没有本曲种专有的曲目，全部由其他曲种移植而来。长篇书多沿用西河大鼓、京东大鼓曲目，短段受乐亭大鼓、平谷调影响较大。演唱内容以民间传说、故事、通俗演义、说部为主。常演的长篇书有《英烈春秋》、《金盒春秋》、《走马春秋》、《战国春秋》、《吴越春秋》、《锋剑春秋》、《五代残唐》、《炎宋兴隆》等三十余部；短段除六部《春秋》中经常独立演唱的片断《马陵道》、《白猿偷桃》、《小王打鸟》、《芈建游宫》、《湘江会》等之外，还有《昭君出塞》、《小天台》、《单刀会》、《草船借箭》、《刘伶醉酒》、《罗成托梦》、《卖油郎》、《小姑贤》、《天雷报》、《告狸猫》、《乔太守》、《安安送米》、《妙峰山》、《七圣朝天》等上百段；中篇有《孙继皋卖水》、《铁冠图》等。

民国二十三年魏德祥同时为张岐山演唱之单琴大鼓伴奏，次年，由翟青山的二弟子吴长保(宝)接替扬琴伴奏。吴长保是中学生，识简谱，并曾习扬琴、三弦等技艺，伴奏技巧全

面，能适应西河大鼓、落腔调、奉调等曲种的要求。二人合作之后，进一步规范了单琴大鼓的音乐。演唱时较多地使用装饰音、滑音和小腔，使其歌唱性得到强调，更为接近城市听众的审美要求，唱腔格局、曲调也更接近一些成熟的曲种，还出现了对唱的形式。间奏音乐采用民歌、小调的曲调如人们比较熟悉的河北民歌《小放牛》、《吴桥落子》，江南民歌《送情郎》及《苏武牧羊》、《打牙牌》、《银纽丝》等，并使它在单琴大鼓旋律中的进出与衔接巧妙、和谐，过渡自然。在弹奏这些乐曲时，演唱者以鼓板花点为之击节，使鼓点反过来成为间奏乐曲的伴奏。经过艺术上的再加工，单琴大鼓成为深受民众喜爱的曲种，从业的艺人逐渐增多，民国二十四至二十六年间，形成单琴大鼓演出的高峰。影响所及，连翟青山在家乡时的西河大鼓业师刘玉昆（短胳膊刘）也改演单琴大鼓了。


梁祥林

在天津演唱单琴大鼓的艺人，技艺较好的有张歧山。张歧山是北京大兴县牛房村人，原为半农半艺的西河大鼓艺人。民国二十二年冬来天津投奔翟青山。次年单琴大鼓创演之后，他得到翟青山的指点，改唱单琴大鼓，技艺提高很快。先在河东小型场所及明地演出，民国二十五年进入仁昌等商业电台播音，与翟青山形成对垒之势。他常演曲目有《双烈女》、《再生缘》、《双钗记》、《刘公案》、《八剑七侠》、《小八义》等长篇书及前、后《七国》的部分短段。翟青山的弟子石长岭、焦长海也均已从艺，石长岭出师较早，民国二十四年冬开始在青年会电台等处播音，主要曲目有长篇书《左传春秋》等。在电台播音的还有黄立生和盲艺人王秀山。民国二十七年吴长保满师，离开天津到北京与当时演唱西河大鼓、乐亭大鼓的艺人关学曾合作。四十年代，沈长卿、梁祥林、常德山等也在广播电台或小型曲艺场所演出，常演《大闹金陵府》、《小八义》等。这时期的弦师主要有强英华、张瑞祥等。翟青山的长子万盛亦于此时参加演出。翟万盛十岁随父习艺，十二岁时开始为翟青山伴奏，并担任对唱。但此时翟青山失去得力的弦师、助手，艺术创造受到影响，未能对这一曲种作更多的改进和提高，它的音乐包括板式、唱腔、伴奏和演唱技巧等，均一仍其旧。

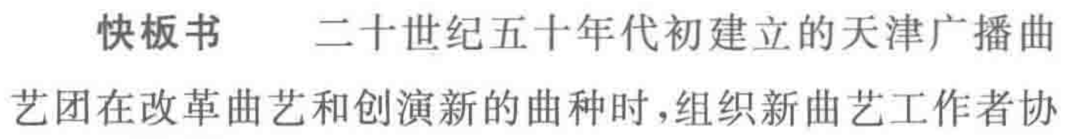

翟万盛、翟万兴（伴奏）演出照

1949年1月15日天津解放，翟青山迅即由原籍来天津。1月30日就在当时的新华广播电台播唱了新曲目。其后又演唱了《考神婆》、新《三女夸夫》、《小两口顶嘴》、《女儿英雄赵桂兰》等，这时，已删除了伴奏中的民歌小调乐曲。翟万盛也在天津人民广播电台和中行电台播唱，并在谦德庄、杨宝林书场、下瓦房、郑庄子和塘沽书场等处演出。1953年初，他参加天津广播曲艺团。1960年回原籍务农。七十年代后期至八十年代前期偶有演出，由其弟翟万兴伴奏。常演曲目有长篇书《战国》、

《左传春秋》、《回龙传》、《黄风配》等，小段有《百虫会》、《打黄狼》、《吹牛腿》等，亦曾演出一些新编曲目，如《拾棉花》、《保卫和平》等。六十年代以后，梁祥林等转为业余演出。七十年代至八十年代初，天津实验曲艺杂技团相声女演员魏文华曾拜关学曾为师，曲种名称也随关学曾改称北京琴书。她主要演出新曲目和经过整理的短段如《港女泪》、《我该怎么办》、《烫发》和《杨八姐游春》等。此外，曾上演的曲目还有《洗油澡》、《滦水情深》等。



魏文华演出照



**快板书**　二十世纪五十年代初建立的天津广播曲艺团在改革曲艺和创演新的曲种时，组织新曲艺工作者协助相声、数来宝演员李润杰对数来宝的演唱方式和表演技巧进行了大幅度的改革，使它的演唱能有更丰富的表现力，更有力地体现现实生活。他们的改革获得成功，做到每一个曲目都叙述一个完整的故事，通过故事塑造一个或一群人物形象，表现一个特定的主题。一度叫做快板，随即正式定名为快板书。最早上演的曲目是《赶穷魔》、《隐身草》等。快板书创演成功之后，因曲词明白易懂，表演活泼生动，为群众喜闻乐见，且演唱者自打板，无需乐器伴奏，形式简单灵活，很快就传播开来。



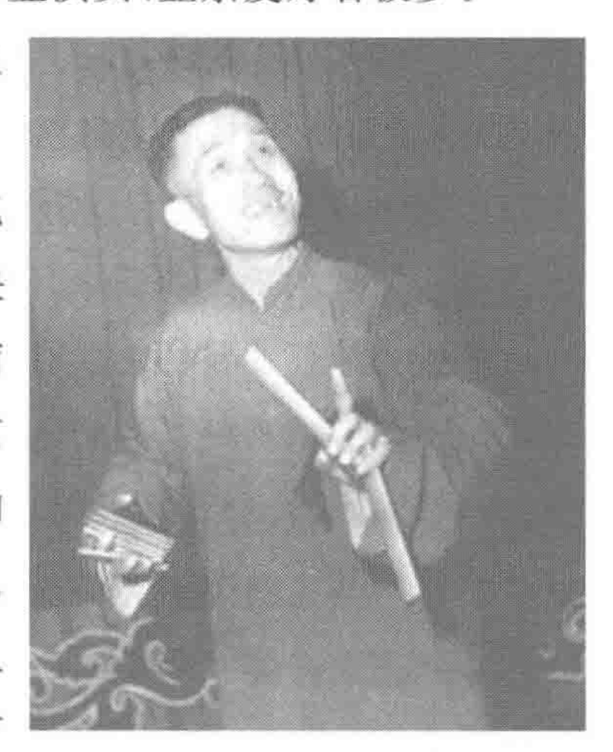
李润杰演出照

李润杰是天津人，生于民国八年(1919)。幼年家贫，曾靠唱数来宝乞讨为生。二十世纪四十年代先后拜评书艺人段荣华、相声艺人焦少海为师，学演评书和相声。1953年加入天津广播曲艺团，后接受创新任务。他首先突破数来宝上句“三、三”，下句“二、二、三”的句式，在上、下句皆为“二、二、三”并互为对偶的基础上，陆续增添了单字垛、双字垛、三字头、四字联、五字垛、重叠、连叠等句式。又吸收了山东快书、西河大鼓等曲种的演唱技巧。原先数来宝的节奏比较单一，经他处理为疾徐张弛对比明显的灵活节奏之后，突出了演唱的力度变化，一个曲目中可以几次出现高潮。在表演上更多地吸收了山东快书的形体动作。同时大大地丰富了击节乐器大板与节子板的伴奏技法，比如：两种板的混合联击多用于前奏和间奏，数唱故事时的击节伴奏和气氛烘托多以节子板为主、大板为辅。表演时还常常以大板为摹拟事物的道具。

李润杰表演的快板书，感情充沛，节奏斩截有力，板点既富迸发力，又寓柔于刚；多用大开大合、大架势的形体表演，注重眼神与面部表情，摹拟书中人物时尤其强调语气、动作的提炼和传神。有雄浑壮美、大气磅礴的特色。他演唱的曲目大多是由他自己创作、改编或参与编写的，为发挥表演技巧提供了最大的余地。编创曲目时他借鉴了评书结构故事、

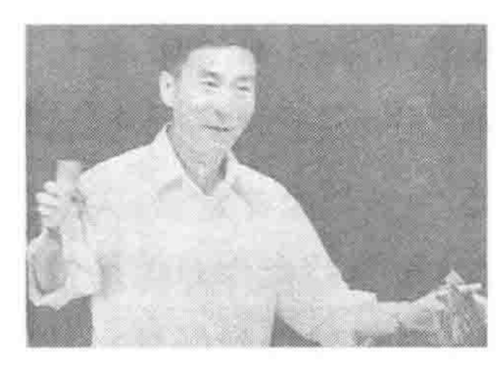
相声组织包袱的技法，因此他的曲目富有生动幽默的特点。在五十年代后期至六十年代中期，他演出的《巧劫狱》、《金门宴》、《劫刑车》、《抗洪凯歌》等，都集中地体现了他的风格。五六十年代，向他学艺的有青年演员张志宽、王印权等。弟子还有袁武华、常志、王振全、叶茂昌、梁厚民、曲宝柱、王文长、齐立强等等。私淑、摹学的专业演员、业余爱好者极多。

在天津晚于李润杰演唱快板书的另一位演员是王凤山。


王凤山演出照

王凤山，民国四年(1915)生人，八岁即以唱数来宝乞讨为生。后从朱阔泉(大面包)习相声，又拜师学演山东快书，曾在西站外十间房明地等处撂地。后长期在山东济南等地演出。四十年代后期，他开始演唱一些大鼓词，如京韵大鼓的《单刀会》、《关黄对刀》，梨花大鼓的《古城会》和乐亭大鼓的《黄老打犬》等等，基本形成自己的演唱方法。1955年再到天津，出演于鸟市，后任鸟市曲艺厅曲艺队队长。1956年10月加入天津市曲艺工作团，起初快板、相声兼演，后专工快板书。他的表演不以形体动作取胜，而较注重说功，强调说唱的吐字、发音、气口，讲究句子的连绵灵动。好用赶板夺字和小闪板，而且多数用在句尾的三四个字之前。数唱时既节奏鲜明，又轻松自如，尤擅唱垛子句，再长、再拗口的句子，也能举重若轻，娓娓道来，显示出帅气和俏皮。演唱时，横握节子板，靠节子板打节奏，而不常敲击大板。较早上演的曲目为《张羽煮海》、《百山图》等。传统题材的曲目主要有《绕口令》、《双锁山》、《单刀会》等。传人有金文声、李文明、唐文瑞、唐文光、李文魁、郑文昆等。

在天津长期说唱数来宝、后改唱快板书的名家还有原红桥区曲艺团的老艺人胡振江。他的演唱朴实，流畅，别具特色。曾向许多青年演员尤其是业余爱好者传艺。


陈永忠演出照

快板书在天津业余舞台上非常活跃，拥有一批出色的演员。如陈永忠、张万年等。陈永忠原是专业演员，青年时期曾向胡振江习艺，“文化大革命”中转入工厂，后遂成为业余演员。他在继承胡振江的技艺并吸收李润杰艺术风格的同时，也吸收了王凤山和北京快板书演员高凤山的特色。演唱中注意扬长避短，发挥吐字清晰、动作灵活的特点，形成俏皮潇洒的风格。张万年五十年代末开始学演快板书，一直不懈地观摩学习李润杰、王凤山的演出，采各家之长，形成朴素自然的风格。尤其善于打板，手法多样，花点繁密而且


张万年演出照

清晰，且能在一段节目中连换三种材质、形制及打法都不相同的板。他的《梅园翠柏》、《三谏齐威王》等都是深受欢迎的曲目。


张志宽演出照

七十年代后期以来，影响较大的专业演员是李润杰的弟子张志宽。他较好地继承了李润杰的快板书艺术。1983 年，张志宽与作者宋勇、张庆长一起，将谢洪、花勋的近代武侠小说《武林志》改编成快板书短篇曲目《东方旭打擂》，由张志宽在天津人民广播电台播唱。其后成为专业、业余快板书演员常演曲目，也是八十年代的重要曲目之一。

快板书短篇曲目约一二百段。它的传统曲目多由山东快书等曲种移植、改编而来，比如《鲁达除霸》、《武松打店》等。著名的曲目还有《两万五千里长征》、《立井架》、《三打白骨精》、《峻岭青松》、《千锤百炼》、《说大话》等等。

**天津快板**　1958 年天津业余曲艺作者、天津工业用呢厂员工王家骏等创演，1960 年定名。


王家骏演出照

王家骏受天津时调〔靠山调〕中的〔大数子〕的启发，将〔靠山调〕的〔大数子〕首句起唱删去，直接采用带有伴奏音乐的数板，只说不唱。主要特点是用天津方音演唱，只是删除了天津方音中的齿音字。表演者不打板，有着更大的表演余地。具有浓郁的地方特色和豪放、爽朗、风趣、诙谐的情调。唱词的基本句式为五字句或七字句。在此基础上又发展出四字句、十字句、十一字句、十二字句、垛子句和“楼上楼”等多种句式。节奏灵活多变，便于根据故事情节的发展与人物性格的变化安排运用。演唱时，由一名伴奏员击打大板和节子板，以司节奏。另配有三弦、四胡、扬琴、笙等乐器组成的小乐队伴奏，音乐只起烘托、陪衬作用。音乐曲调以地方小调〔锔大缸〕的旋律为主。表演形式为站唱，要求演员表演大方、朴实、放得开，夸张而不过火。

以这种艺术形式演出的第一个曲目是《夜战海河》，1958 年由王家骏自编自演。他以此曲目参加天津市职工业余会演，因形式新颖、表演活泼而且火爆热烈得到好评。1960 年，王家骏再次用同样的形式创作演出了《革新家肖德训》。至此，这种新的演唱形式作为一个曲种被天津人接受、承认。同年，王家骏带着这个曲目参加了全国职工文艺会演，并被评为优秀节目，同时正式将它命名为天津快板。天津快板作为新创立的曲种，迅速引起更多曲艺爱好者的注意，尤其是它的演出形式简便灵活，语言亲切明白，很快就在群众中得到普及。一时间，工厂、农村、部队、学校都有人学演，全国各地也有不少专业、业余的曲艺工作者来天津学习天津快板的表演和伴奏。

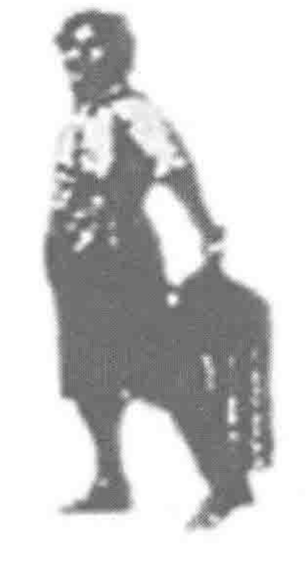
二十世纪六十年代，天津的业余曲艺作者和演员创作演出了大量配合中心工作的曲目。一些专业作者、演员也创作、演出了新的作品。如天津市曲艺团相声演员徐德魁就上演了《端老窝》(张剑平创作)，还有部队战士创作表演的三人天津快板《三个美国佬》。“文化大革命”中，天津快板被用来作为政治宣传工具，艺术发展受到遏制。“文化大革命”结束后，它才又重新获得艺术发展的自由，不断地推出新的曲目。只是，至七十年代中期，尚无专业的天津快板演员。专门从事天津快板表演的专业演员最早是俞家铨。他六十年代在校读书期间就曾业余演唱天津快板《近亲结婚危害大》等。后参军，复员后于1976年调入天津市曲艺团，专门创作、演唱天津快板。他创作的天津快板故事性强，注重情节的曲折性。表演上大胆吸收借鉴快板书、上海独角戏和外国影星卓别林的滑稽表演艺术，运用在天津快板表演中。他充分利用舞台空间，表演动作幅度较大，活泼火爆。为适应更广泛的观众，他在演出中将语调进行了适度的变革。如：在叙述性唱词中改用普通话和天津方言相间的方式对观众进行交代。进入人物对话和抖包袱时又转到天津语调上。他自编自演了系列天津快板《王胖子传奇》中的诸多段子及《大陈和二陈》、《雷锋到美国》等多个曲目。

业余曲艺演员刘德印、侯国柱、周连群、佟有为、章葆贤、翟吉增等，也创作、改编和演出了许多天津快板新曲目。如《三打白骨精》、《东郭先生》、《大杂院的变化》、《竞赛小曲》、《“私了”的后患》、《追妈妈》、《恋爱插曲》、《说储蓄》、《俩财迷》、《说说家务事》、《做棉袄》、《老潘戒烟》、《五月风景》、《评红旗》、《拜年》、《火烧望海楼》、《娇大姐》、《教子成材》、《砸锅》等。其中刘德印创作并演出的《竞赛小曲》，参加1980年中华全国总工会与文化部举办的部分省、市、自治区职工业余曲艺会演，获得一等奖。刘德印的表演风趣大方，注重吸收借鉴戏剧的表演特点，善于运用声音造型表现不同人物，地方特色纯正。

八十年代初有三人表演的天津快板《三个赌徒》等曲目。还出现了对口和群口等表演形式。

**滑　稽**　　亦称为滑稽口技、滑稽歌舞。

二十世纪二十年代后期，酷爱曲艺和歌舞表演的南开中学学生蒋书文、沈观澜、张志成三人，经常参加学校的课余活动、文娱演出。经过几年的琢磨与尝试，共同创造出一种具有鲜明的天津大都会生活色彩的、新的曲艺形式。三人即将其称为“滑稽”。在南开中学的游艺会上多次演出，声名播于校外，民国十八年(1929)《大公报》、《益世报》都曾报导。


沈　君

“滑稽”以明相声和暗相声的表演特点为主体，吸收借鉴了歌舞、戏曲和外来的马戏团小丑等诸多艺术形式之表现技巧，又撷取了外国影星卓别林在电影中的表演特色，以逗哏与摹仿为主而熔说、学、逗、唱、舞于一炉。如南腔北调的各地方言，著名曲艺、戏

曲艺人和歌唱演员的演唱和动作，社会生活中的各种声音与现象，摹拟各种人物的形象、动作，摹仿各种中西舞蹈，模仿自然界的各种声响，等等。每段节目均有一个中心情节，三人以不同的组合相互捧、逗，制造笑料。视节目内容的不同，表演或侧重于相声，或侧重于口技，或侧重于人物，或侧重于歌舞，灵活多样。但无论哪一类节目，逗哏和口技表演始终是他们招笑的重要手段之一。有的评论者将他们称为相声艺人，而杂耍场刊登的广告常用“滑稽口技”、“滑稽歌舞”，而“口技”的称谓从此也为天津观众所接受。

滑稽的曲目全部为他们自己编演。常演的有《逛北京》、《草裙舞》、《俄国舞》、《正月里》、《女乞丐》、《接活佛》、《十二点大笛儿》、《捏面人儿》、《五个大子儿一段儿》、《卖牛肉》、《锔破罐儿》、《小堂会》、《四杰村》、《学狗叫》、《音乐会》、《滑稽跳舞》等。

滑稽的演出装扮和服饰随所演节目的内容而变化。有时穿月色长衫，掖领露颈；有时穿中式小褂和中式绳裆裤，外系大红兜肚，头上饰以朝天杵小辫儿；有时穿极宽大的妇人袄裤与绣花鞋；有时穿西式衬衫，加一条吊带西裤，而裤长仅及腿肚。或同场的两人，一人着长衫、西裤、皮鞋，分头，戴眼镜，执折扇；另一人着汗褟、系褡裢，穿圆口布鞋，挥大蒲扇，以强烈的形象反差制造出喜剧效果。面部也有简单化妆，如施颊红或在颧部涂圆形大红色块、描画夸张眉型与唇型、拍白粉眼窝或揉黑眼窝等。穿西裤、皮鞋在当时的曲艺舞台上，是很特别的。因此种种，人们对他们的演出产生极大的兴趣，认为是杂耍界别开生面的艺术创造；评论界更把他们的成功称为“纯乎出于天赋的苦心创造”。

他们先是在校内的游艺活动中演出，后应邀到其他学校的游艺会以及基督教青年会礼堂演出。演出时，自称“蒋君”、“沈君”、“张君”，以表示他们的业余身份。由于演出很受观众欢迎，三十年代初他们正式下海从艺，即将蒋君、沈君、张君作为各自的艺名，出演于各杂耍园，进入广播电台直播，也上堂会，还应邀到保定等外埠演出。约民国二十五年，蒋君离开天津赴上海发展，张君、沈君两人继续演出。民国三十三年，张君在天津病故，沈君从此一人演出，节目乃常以滑稽口技为名。加入兄弟剧团后，除自己担纲演出外，也在其他节目中反串或客串。五十年代改演单口相声。1964年，沈君由和平区曲艺团退休。因蒋君、沈君、张君三人在天津均无传人，这个曲种也就从曲艺舞台上消失了。

**莲花落**　　清代乾隆年间天津已有莲花落流传。见于文字记载的有嘉庆元年(1796)的《皇会论》，它的作者杨无怪记道：“莲花落，不耐看，稍可的是侯家后的什不闲。”到光绪初年，在外省人士看来，它已经是天津曲艺的代表性曲种，而演出莲花落的主要场所坤书馆也因此被称为落子馆。清末曾一度将曲种改名为太平歌词。

莲花落的音乐比较丰富，有〔四季莲花落〕、〔叙事莲花落〕、〔补缸调〕、〔喇叭牌子〕、〔刺(茨)儿山调〕、〔四喜调〕、〔八掌调〕、〔平腔〕、〔梆子高腔〕、〔糊涂腔〕、〔西路调〕、〔东路调〕等专用曲调。它还经常演唱一些民歌或民间小调，如《十枝花》、《茉莉花》、《对花》、《探清水河》、《放风筝》、《逛茨山》、《妈妈娘好糊涂》、《妓女告状》、《逛灯》、《五更调》、《绣荷包》、《孟

姜女》以及〔叠断桥〕、〔剪靛花〕、〔银纽丝〕、〔太平年〕、〔边关调〕、〔湖广调〕等等。这当中有一些是单弦、时调等曲种的常用曲调。

莲花落的演出形式，有包头与不包头之分。包头莲花落是“男班”，由男艺人演出，需表演旦角时男艺人扮作女子装束，穿青色短衣，脑后戴粗大的“苏州撅”（戏曲舞台彩旦头饰）。清晚期著名艺人有夏四、小李老、洪大爸等。包头莲花落后演化为戏曲。不包头即落子馆、杂耍馆所唱的莲花落。落子馆之莲花落，除开场打架子由男性弦师、场面人员演奏外，皆为唱手（女性）表演。在杂耍馆内，则由女艺人或男女艺人合演。表演人数视曲目而定，可以一人、两人或多人演出。一人者，边歌边舞叙述故事，如《摔镜架》、《百虫名》。两人对唱则为一旦一丑表演故事。有的曲目男艺人（丑）只搭茬、帮腔，如《老妈开嗙》；有的曲目旦、丑对唱，如《四大卖》；也有的就是不包头的彩唱，如《锔大缸》、《王小赶脚》。多人表演时，演员分包赶角，实际已是拆出小戏，如《穷酸拜年》。无论何种形式，都以旦为主，同时注重发挥丑的插科打诨作用。因而，莲花落的演出比较风趣、诙谐。

莲花落以节子板或“碎嘴子”击节，一般无管弦伴奏。独唱、对唱时，通常由演员自己击节，边打边唱；群活设专人击节。落子馆中开场时打架子唱什不闲，对唱与群活则逐渐借鉴梆子腔的伴奏，使用了板胡及大锣、小锣等。在杂耍场演出的莲花落也有使用什不闲的打击乐器的。

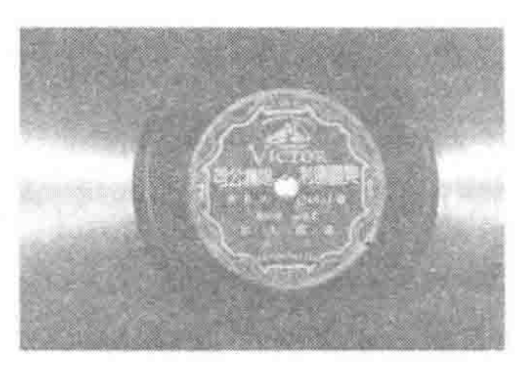
莲花落经常演出的曲目除上述之外有《秋景天凉》、《大西厢》、《十里亭》、《夜宿花亭》、《小化缘》、《赴善会》、《蓝桥会》、《老妈上京》、《老妈回家》、《小八掌》、《秦琼观阵》、《凤凰十三姐》、《马寡妇开店》、《十字坡》、《下河南》、《王婆骂鸡》、《十全福禄》等等。

清末天津著名的莲花落女艺人很多。最早是侯家后天会落子馆的唱手大立、二立。两人实大声洪，开口唱出头一句“莲花落来落莲花”，隔河相对几丈开外的住户都能听见，而且给人珠圆玉润的印象。稍后有南开稻香村落子馆的韩顺福，常演《四大卖》、《宁武关》、《安儿送米》等，善赶板垛字，论者说她“以黄钟大吕之声，歌哀娇顽艳之曲”，且音清调圆，颇为难得。后来她改在北门外宝和轩演出。张顺兴则与张小轩、万人迷等同台，出演于同合楼。较特别的有大金福，她原是落子馆唱手，从良嫁巨盗康小八。康小八伏法后，大金福携其子金子在城西三角地鬻艺，母子俩演出拆唱莲花落，后应约到宝和轩登台。传奇的身世使她引人瞩目。在落子馆与杂耍馆演出的知名艺人，还有大全福、大姑娘、张宝凤、蓝金福、王红宝、英姑娘、黑姑娘、石桂兰、李金顺、花莲舫、燕坤英、金彩仙、庆翠仙、赵翠铃、杨翠华等等。

民国初期，天津的莲花落艺人以玉红霞最为驰名。当时曾流传一首歌谣：“天津卫，三宗宝，鼓楼炮台铃铛阁（津音读为稿）……玉红霞的莲花落，也比三宝差不多少，满街都唱王三巧（玉红霞的拿手曲目《珍珠衫》的主角）。”她能自编自演，并且一人兼饰多种不同性格的角色。此时英姑娘、黑姑娘继续享名，都以演唱亲切引人入胜。她们的著名曲目有《姜

子牙卖面》、《杨二舍化缘》、《拴娃娃》等。

二十世纪二十三十年代，成名的唱手大多脱离落子馆，杂耍场馆中的莲花落演出成为主要曲种。这时期影响最大的是英姑娘之女于瑞凤，她既承家学，又博采众长，表演与演唱均有新意。于瑞凤与常旭久搭档演出，两人技艺出众，深受广大观众欢迎。他们所演曲目极多，代表作有《穷酸拜年》、《张美英卖身》、《双锁山》、《夜宿花亭》、《探亲家》、《老妈开嗙》、《老妈上京》等。还有民国十六年(1927)与赵立亭、何鑫泉合作的赵莲卿，演出于新世界；徐狗子携女秀卿、秀云，演出于北洋茶社，也都颇受观众欢迎。民国二十八年(1939)，于瑞凤与清明泉、赵莲卿合作，出演于燕乐，成绩斐然。其他还有张素卿、张素芬等。但并未出现对这一曲种进行变革的人物，也没有出现新的艺人。


莲花落

《老妈上京》唱片

三十年代末，莲花落号召力锐减，顾曲者知音渐少，演出者寥若晨星；杂耍场馆的经营者为减少开支也不再约此类节目。到四十年代，终因后起无人而趋衰落，民国三十二年(1943)有人发出“莲花落已成绝调”的慨叹。连曾经赫赫一时的于瑞凤也只得在三不管撂地演出。

五十年代，天津群众艺术馆对莲花落这个已成绝唱的曲种进行了挖掘。1956年9月23日，在老艺人曲艺演出观摩会上，六十二岁的郑秀卿与杨鑫舫合作，演出了莲花落《陈琳救主》。当时也有人编写《买公债夫妻挑战》等新曲词。但这个曲种至二十世纪六十年代后终于失传，只留有少数唱片。

**荡　调**　清初传入天津。又作“档调”(讹为“挡调”)，艺人演唱时亦标名为“乐府”、“雅词”、“雅韵”或“雅韵荡调”。源出江浙地区水乡，是湖船上娱乐游客的歌舞小调。清初随漕运等经水路北上，传到天津后，先进入小班和坤书馆，再进入杂耍馆，成为流行曲种。并成为“什样杂耍”的一个门类。

荡调由女艺人演唱，是载歌载舞的群唱曲种，由二人演出，也有四人、六人合演的。音乐结构为单曲体，共有二十余种曲调。一般都有较明显的踏歌风味，有较强的顿挫以合舞蹈节奏。有的曲调拖腔时使用假音。曲调总体表现比较朴实，个别曲目则近于朴拙。它有独唱、齐唱、合唱、对唱、拆唱等演唱方式，在同一个曲目中往往混合使用其中的几种。独唱者常跳进跳出人物，合唱多用于叙述故事，拆唱则扮演人物，如《打莲香》，艺人分别唱小姐和丫环莲香的词句。部分曲目使用方音，如《说西话》。演员的妆扮分为带彩与不带彩两种。伴奏只用一把大三弦。前奏、间奏的音乐均较简单，唱腔进行中大多只以单音符击节，有极短小的垫头。弦师伴奏时，或夹宾白，或帮腔、接唱尾声。二十世纪四十年代伴奏乐器增加了琵琶。

荡调常演的曲目不多，总数约二十余个。最早见于《霓裳续谱》的有《渔家乐》、《粉红

莲》、《小龙船》等。后来流行的《十二月》、《变羊计》(《陈糙变羊》)等曲目也与《霓裳续谱》中的某些曲词相类。除上述曲目外还有《荡湖船》、《闹五更》、《打莲花》、《凤阳花鼓》、《四块玉》、《怕婆顶灯》、《王大娘探病》、《暮秋九月》、《套上车》、《八仙庆寿》、《魂不在》、《一朵红云》、《小耗子》、《醉眠迟》、《二姐想郎》等。曲文大多很短小，一个曲目单独演唱时，一般只有五分钟，故在正文结束后常续以与曲文内容无关的段落，如“古人名”、“颠倒古人名”、“水浒一百零八将”、“西厢人物赞”、“西游记神怪赞”等，用以加长演出时间。有时也采用曲目连续演唱的方法，如《说西话》后接《套上车》，《魂不在》后接《小耗子》等。这种演唱方法构成了荡调曲目和曲文的特殊性。

荡调传入天津日久之后，因从业者的关系，语音和曲调北方化的趋向较为明显。至光绪二十四年(1898)前后，天津的二十一家演唱荡调的小班如新兴街的天喜班、双桂班、三云班、桂喜班、三翠班、翠云班、三顺班、香怜班，侯家后的孟家小班、玉兰小班、董家小班、周家小班、黛玉小班、杨八小班、龙家小班、荣喜小班、郭五小班和卜荫堂坐排班、卢老灰坐排班、孙铲子坐排班及曹家坐排班等，它的歌妓大半皆出自北方。而当时的坤书馆中更是人人都唱荡调。荡调以其演出形式的活泼和“雅而不淫”的词句受到天津人的喜爱。

荡调起初无专业艺人。进入民国以后，小班、坤书馆的唱手纷纷改习其他，脱籍另谋生路，许多原来合作演唱荡调的搭档分拆，仅余部分艺人继续在杂耍园中演出，分别进入四海升平(燕乐升平)、中华、庆云、陶园、张园、新世界、歌舞楼(小梨园)、中原游艺场等中高档曲艺演出场所。至民国十七年(1928)，尚常见一台杂耍中演出两场荡调的情况。

该曲种较为重要的艺人有清末的大荣、大凤；清末至民初的翠兰、翠喜，金香、玉香，宝玉、黛玉，金梁、玉柱，小香、小凤；还有约出生在民国四年至九年间的“石氏四香”——石春香、石秋香、石金香、石玉香，她们是荡调弦师石某的养女，也是天津最后一档荡调艺人，至二十世纪四十年代初，石春香还曾在广播电台播唱。弦师中较重要的除石某之外，还有蔡化千、郭庆有。郭庆有曾为石氏四香操琴，也是荡调教师，他的弟子有李墨生等。

由于荡调舞蹈繁重，艺人从艺时间相对较短。又因后起乏人，二十世纪四十年代中期以后，基本绝迹于舞台。1956年秋，河西区文教科、河西区文艺工会组织力量，以互助剧团老艺人、弦师蔡化千为主，由该团演员任鸿志和红云剧团弦师徐大白协助，共同记录、整理了部分荡调曲目的唱词和曲谱，并排练出一些曲目，在同年11月间举行了内部观摩演出。1957年夏季以后，挖掘整理传统曲艺艺术的工作停止。随着老艺人的凋零，荡调失传。

经蔡化千等人整理记录的部分荡调词、谱，曾收入中国音乐家协会天津分会和《天津歌声》编辑部编印的《天津民歌》。另有部分清末和民国初年灌制的唱片传世。

**联珠快书**　俗称为快书或联珠调。清光绪中期传入天津。原为全堂八角鼓中演唱形式之一，后全堂八角鼓演出渐少，联珠快书也就多由单弦艺人兼演。

联珠快书由诗篇、〔书注(柱)头〕、〔春云板〕、〔流水板〕及〔连(联)珠调〕组成。诗篇于开

场时吟诵以领起全段。板式转换时以话白衔接，话白多数加在〔流水板〕及〔连珠调〕之间。

联珠快书的舞台演出有很高的要求。它的演唱以字眼清晰、节奏迅疾、顿挫鲜明、吐字发声斩截并有爆发力为上。尤其重做功，讲求根据曲词内容配合各种高低、大小、缓急不同的身段，如提枪上马、抢步上前、顿足捶胸等均需做出有美感的模拟动作，甚至使用搓步、垫步等技巧，表演者大多借鉴戏曲表演程式而以简练出之。同时，它的唱词唱句紧密连接，动作亦必须连贯，即使女子演唱也不可稍减。故虽然这个曲种在舞台演出时，演员素手素身、无道具及自操乐器，形式比较简单，而它的表演依然有很大难度。联珠快书也有拆唱形式。拆唱联珠快书与拆唱八角鼓不同，纯系正唱，由二至三人共同演出，唱时有分有合。

光绪年间(约十九世纪八十年代)，联珠快书包括拆唱联珠快书已在天津的茶楼中演出，演唱者是来自北京的单弦、联珠快书和拆唱联珠快书艺人，清末并进入一些著名的曲艺场所。演唱联珠快书的艺人著名的有奎松斋，系应刘宝全之约来天津作短期公演。他的弟子曾振庭随后亦在天津松风阁茶楼登台。清宣统元年(1909)，全月如也到松风阁演出。拆唱联珠快书搭档德清泉、恩泽川同时也在松风阁茶楼演出。同场还有京韵大鼓艺人张小轩与德清泉演出拆唱联珠快书。著名的搭档还有杜贞福和果万林。

二十世纪一十年代以后，更多的联珠快书艺人来到天津，其中有一些后来就以在天津演出为主。较重要的是广恩甫、德俊峰、葛恒泉、葛振清和常旭久(九)。葛恒泉、常旭久均以嗓音洪亮、气力充沛著称。常旭久身材高大，演唱气势雄壮，耐久唱，遇有听众特烦演唱时可以连唱两段，《秦琼观阵》、《阴魂阵》等是他的拿手曲目。葛振清嗓音稍低，气力稍逊，但他善于运用气息，演唱腔不裹字，历历分明，还创制了一些新腔。代表曲目有《汜水关》、《华容道》等。他们以外，单弦艺人宝和甫、桂兰友、何质臣等也兼演联珠快书。这一曲种渐成为各类型曲艺场所必有的节目。

二十年代开始有了演唱联珠快书的天津艺人，如原在落子馆演唱岔曲的卢湘卿，在张园、陶园、中原公司游艺场及劝业场舞风台等处登台，专唱联珠快书。单弦艺人刘君衡、屈振庭等亦常演出快书。至三十年代，一批女艺人加入了演出队伍。常在大中型曲艺场所演出的有吴凤鸾、吴凤颐姊妹和阎凤华。雪艳花在演出单弦的同时也唱联珠快书。三十年代末，空竹艺人王桂英向常旭久学唱联珠快书后曾在反串时演出。

民国十七年(1928)以后天津设立了多家商业广播电台，不少的快书艺人也到电台播音，如曾振庭、常旭久、葛振清等。联珠快书在天津的影响随之扩大。民国二十九年前后德俊峰、何质臣等离津，常旭久辞世，但仍有更多的男女艺人学唱和演出这一曲种，它在津演出的势头并未稍减。

联珠快书在天津承前启后的艺人是曾振庭。曾振庭自清末以来先是断续在津献艺，后于民国二十九年以六十高龄开始在天津长期登台，并传艺不辍。他的嗓音苍劲、醇厚，宽而响亮，吐字沉着有力，在其师奎松斋唱法的基础上，有着自己的发展创造，因而能适应一代

代新的观众。直至暮年，仍保持着鲜明的艺术风格。他的演唱常常大掏大闪，节奏缓急对比强烈，每一登台，气度从容儒雅，台风潇洒大方，大身段尤其准确美观，且步法灵活而不琐碎，具有飘、脆、稳、帅的特点。为他伴奏的弦师是李墨生。



曾振庭演出照

四十年代后期，较有名的联珠快书的艺人如张伯扬、女艺人小映霖还有刘松年都向曾振庭学艺，刘松年也一度登台演唱。此外，由北京来天津的单弦艺人曹宝禄也兼演快书。拆唱联珠快书这一演出形式则由吴凤鸾、吴凤颐保留下来。

由清末至二十世纪四十年代末，历代联珠快书艺人在天津上演了大量曲目，较重要的有《汜水关》(《斩华雄》)、《白门楼》、《骂曹训子》、《草船借箭》、《截江夺斗》、《秦琼观阵》、《淤泥河》、《托兆碰碑》(《碰碑》)、《阴魂阵》、《蜈蚣岭》、《挑华车》、《贞娥刺虎》等等。其中，《秦琼观阵》和《阴魂阵》等还分别由常旭久和何质臣灌制了唱片。

中华人民共和国成立以后，联珠快书在天津得到持续的发展。其标志是演出队伍扩大，曲词创作力量大大加强，上演了相当数量的新曲目。在不同阶段上演的新编曲目较传统曲目占有更大比例。

五十年代开始，一批联珠快书老艺人如曾振庭、雪艳花(更名司马静敏)、阎凤华、张伯扬、张剑平及新韵虹等，陆续参加了天津市和各个区成立的曲艺演出团队，一些演出团体吸收和培养了不少青年演员。还出现了许多擅演快书的业余演员。如曾振庭 1953 年起向天津市歌舞团演员李光传艺，李光掌握一定技巧后在歌舞团的歌舞节目中加演了联珠快书。1957 年李光还以曾振庭亲授的《斩华雄》一曲参加了天津市第一届曲艺杂技会演。1962 年，天津电影制片厂将曾振庭演唱的《蜈蚣岭》拍成了电影。演员、作者还对传统曲目进行加工、整理，并试作某些创新。如 1958 年张伯扬与孙世甲整理、演出了《挑华车》，并尝试在说白部分增加三弦伴奏作为背景音乐，收到较好的效果；天津市曲艺团作者王允平改写了《托兆·碰碑》，更名为《李陵碑》；1959 年王允平又与张剑平一起整理了传统曲目《凤鸣关》等等。拆唱的形式也见于舞台，如天津广播曲艺团司马静敏、张剑平就在 1953 年演出了拆唱联珠快书《赵云截江》。

联珠快书曲调铿锵有力，适于表现紧张、激昂的情绪，且演出形式简便，对于表现新时代的题材有其优长，曲艺团体又大多有自己的创作人员，所以，在各个不同时期编写的新曲目丰富了舞台演出。其中较重要的曲目有 1956 年 4 月参加全国职工业余曲艺观摩演出会并获奖的《钢铁战士张渭良》，该曲目由朱学颖作词、刘廷英(业余)演唱；1962 年业余演员张鸿岭演出的《王若飞》；1962—1963 年，红桥区曲艺团康俊英演唱的《向秀丽》、《愚公

移山》、《战狂风》，天津市曲艺团《红岩》专场中新韵虹演唱、王允平作词的《红心百炼》等等。与传统曲目不同的是，新曲目一般不用诗篇开头。

至八十年代，联珠快书在天津舞台上一直有演出。老演员张伯扬、青年演员刘秀梅都还经常演唱，如刘秀梅曾上演了以引滦入津工程为主题的《排哑炮》。有多年登台经验的业余女演员赵秀茹也几次演出有繁重身段和刀枪架表演的传统曲目。

**滑稽大鼓**　　清光绪中期(1885－1895)出现于天津。

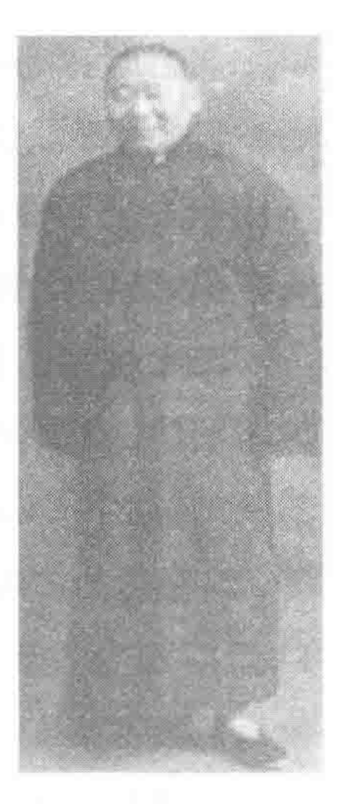
滑稽大鼓早在怯大鼓时期，即清光绪中叶就已出现。在天津最早演唱者是怯大鼓艺人、绰号"史大麻子"的史振林。他曾是白云鹏的业师，当时他长期在天津西城根一带撂地演出。后由于滑稽大鼓的从艺人员多数出现在二十世纪二十年代，且当时著名的滑稽大鼓艺人均出自北京艺人张云舫(允方)的门下，故也有张云舫于二十世纪二十年代创演这个曲种的说法。

滑稽大鼓沿用京韵大鼓的板式、唱腔及部分曲目，但在唱词、唱腔、唱法、表演、鼓板等各个方面均以很大幅度的夸张造成独特的滑稽意味，构成有高度技巧的"歪唱"，以博观众一粲。它的曲目与相同的京韵大鼓曲目相比，唱词更趋于"俗"，是京韵大鼓所不用的。如《蓝桥会》中的"心中一死儿把红楼梦来做，小佳人儿比做了有情的林黛玉儿吧，自己个儿是宝玉二哥呀"，"为何今天太阳你还不落，啊？单等着我手拿着竹竿子把你拨落"。再如史振林所唱《瓦岗寨》为程咬金开脸的盔甲赞："咬金他催开座下的马，呀哈哈哈，对面的敌人用目洒。但见他，头戴的金盔有两翅，斗大的朱缨一把抓。锁子甲赛鱼鳞那么密，绛红袍上鹦哥绿的花。左带弯弓他嫌碍事，壶中箭也就扔在了家。佩剑双环熊腰上挂，大斧宣花虎掌上掐。护心的宝镜有冰盘那么大，前头一个、后头一个、再加上一个就是仨，——可没他妈妈的地方加，哎哎哎……"这类唱词，在成熟后的京韵大鼓中是见不到的。而有的曲目与京韵大鼓为同一曲本，不能靠在唱词上讨俏，就全凭艺人表演了。

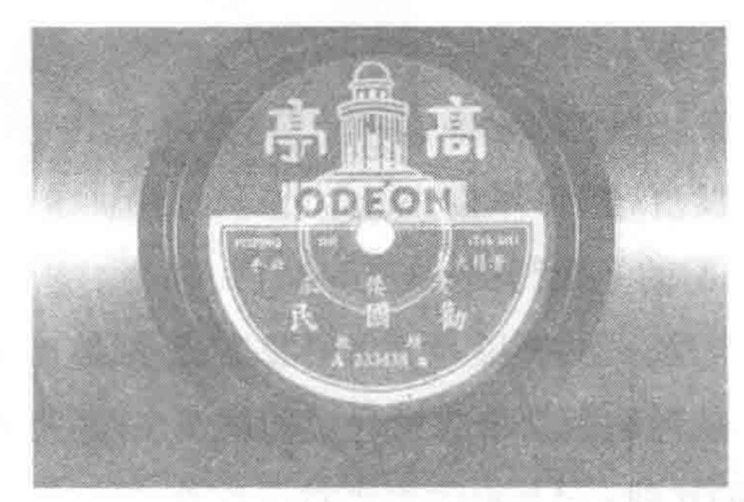
滑稽大鼓的演唱特点主要在唱腔和唱法上：断句往往不遵从通常的规律；多用明显的气口，或故意"大喘气"，于不该停顿时忽然噤声；加大量的衬垫字，有时使其极不合理并加重读出，如哇、呀、哈、喝、唉，或以一个字的韵母重复多次作为衬字。乐调上旋或下旋时，常将曲调的每个音符跳跃式唱出；行腔时咬牙、用浓重的鼻音或甩动下颌制造可笑的旋律；上板后，唱腔急促，数多于唱。常用哎、哼、嗯等语气词唱出悠长的尾音，并于唱完近似于京韵大鼓的尾腔后，再度下旋，将尾腔唱足过门的音乐。艺人在舞台演出时又加入了许多形体表演。如：由出台起就使用夸张、滑稽的身段，像僵直地行走，木偶式的动作，还会在演唱时有节奏地伸缩脖颈，挤眼、咧嘴。打鼓则喜用力量相同的连击，以笨拙讨笑。

常在天津演出的滑稽大鼓艺人有张云舫的弟子老倭瓜(崔子明)、架冬瓜(叶德林，一作叶松山)、大茄子(杜昆)，还有于景元、小倭瓜和女艺人小老倭瓜(李莲舫)等。白云鹏的弟子富少舫，艺名山药蛋，亦演唱滑稽大鼓。他们的唱腔各自对京韵大鼓的不同流派有所

吸收。老倭瓜嗓音宽响，他以正宗的张小轩派唱腔为基础，比较质朴厚重，演唱舒展扎实。他是一向不带滑稽做派的，完全靠演唱的各种技巧制造滑稽的效果，因而，他的唱腔最丰富，变化也最多。擅演《劝国民》、《蓝桥会》等曲目，尤以《蒋干盗书》为最具特色。架冬瓜嗓高而亮，所唱基本是刘宝全派的风格；演唱爽脆明快；《丑妞出阁》、《拴娃娃》是其代表作。山药蛋的滑稽大鼓富白云鹏派韵味；他的嗓音柔韧有余，演唱平和柔缓，偶尔演出的正唱白派大鼓也带有滑稽大鼓的痕迹，如拖腔、甩板等处皆然；常演曲目有《醒世金铎》等。在天津长期演唱滑稽大鼓的还有程疯子，他除上小型场馆外，主要在广播电台播音。



富少舫




滑稽大鼓

《劝国民》唱片

滑稽大鼓的曲目大致可分为三类。一是传统曲目，有《蓝桥会》、《吕蒙正教学》、《草船借箭》、《蒋干盗书》、《顶灯》、《拷红》、《三怕老婆》、《豆蔻香》、《大绕口令》、《陆秀》、《大杂烩》(《诸葛亮押宝》)、《背娃入府》等。一是清末出现的新曲目，有《刘二姐拴娃娃》、《丑妞出阁》、《海三姐逛庙》、《阔四姐推牌九》、《丑女做梦》、《阔大奶奶逛二闸》、《穷大奶奶逛二闸》、《男拴娃娃》、《灯下劝妻》、《妓女过节》、《顽固劝妻》等。另一类是出现于民国初年的时事曲目。民国初期，在天津上演的这些新编时事曲目中，词作者利用滑稽大鼓的演唱特色，对当时的政局、政令、执政者和鄙俗陋习进行嬉笑怒骂式的讥刺嘲讽。如《醒世金铎》，先述说清末以来对外割地赔款、丧权辱国的往事，赞颂革命志士建立民国的功绩，然后对染有吃喝嫖赌恶习的人们百般譬喻、劝诫，曲文所举事例都能切中时弊。《劝国民》则反映了当时国家的面貌和政治经济形势，号召民众唤醒爱国之心，团结一心，共同承担国民责任。

史振林当年是在演唱怯大鼓时演出滑稽唱法的，滑稽唱法的唱腔、词句较为随意，又使用了润腔技巧。摹学者日众之后，即作为独立曲种活跃于京津舞台。它虽与京韵大鼓同出一源，演员却不能两者兼演。在天津最盛时是二十世纪二十年代至三十年代末，几位名艺人轮流演出于四海升平(燕乐升平)、劝业场舞风台、北洋茶社、新世界游艺园、张园游艺场、陶园游艺场等处，并在广播电台播音。六十年代初，天津市曲艺团少年训练队学员白子成曾学演滑稽大鼓，并上演了新编的《老钱包》、《剃头》等曲目。其后，天津已无该曲种演出。



程疯子

**太平歌词**　清咸丰十年(1860)，相声艺人穷不怕(朱少文)在天津单街子以白砂子

撒字卖艺时，即演唱太平歌词。相声艺人皆习唱太平歌词，以之为撂地时“圆粘”招徕观众的手段。太平歌词特点是无乐器伴奏的半说半唱，通常由二、二、三格式的七字句组成。基本唱腔为上下两句，反复演唱。每句的前半句即前两个字或前四个字是说，后半句是唱。一板一眼，曲调简单。

二十世纪二十年代中期以前，太平歌词仍由相声艺人在撂地时演唱。杂耍场馆内的相声演出不用“圆粘”，就只在曲目中穿插使用，亦不必唱全一段。以此擅长者有郭瑞林、吉坪三、王兆麟等。郭瑞林的演唱自成一格，曲调较为丰富，韵味浓厚，打板和气口运用都有独到的功夫。他的拿手曲目有《百鸟阵》、《白猿偷桃》、《太公卖面》等。


吉坪三

王兆麟对太平歌词的唱法做了新的处理。首先改变了它半说半唱的演唱方式，而是全曲上韵歌唱；板起板落；唱句每以“那”“说”“哎”等虚字领起，且这个虚字在唱句之前的半拍起唱；去掉句中的一些“哪”、“啊”等虚字，听来明快干净；较多的使用了下滑的装饰音。经他加工后的太平歌词曲调较为婉转活泼。王兆麟二十年代后期到上海大世界游艺场演出时，将太平歌词由相声中分离出来，单独演唱，受到观众的欢迎。三十年代初他回到天津，仍按照这种演法，以《韩信算卦》、《劝人方》、《小上寿》、《秦琼观阵》、《太公卖面》等曲目在歌舞楼等杂耍园演出，从而使太平歌词作为独立曲种进入杂耍场。太平歌词成为独立演出的曲种后，由演唱者手持玉子击节，演唱中可来回走动，无需身段。

二十世纪三十年代太平歌词在天津的演出进入高峰。不但唱太平歌词的艺人增多，还出现了专演太平歌词的小书场，组织者为杨少奎，演员有张福祥、刘广文、马寿岩（即马轸华）、刘奎珍和女艺人耿四福等。王兆麟去世后，以刘广文的演唱最受观众欢迎。张福祥还曾独自在南市三不管小书场唱太平歌词，唱一段打钱一次，每场连唱六段，第六段为“奉送”。耿四福的演唱气力贯通，声韵圆满，也极为动听。三十年代中期，票友徐献臣（羡忱）常在志成信等杂耍场票演，吉坪三弟子张佩茹（如，小可怜）在中华、仁昌、东方等广播电台演播。单弦艺人王剑云也在广播电台演播自编的《白面儿自叹》等太平歌词新曲目。相声艺人邓寿峰更采取了上场先说单口相声，后唱太平歌词的别致演法。这时期上演的曲目也很丰富，有《五猪救母》、《五字古人名》、《大头鸟表功》、《大实话》、《黑大姐出阁》、《五龙捧圣》、《白莲教》、《世态炎凉》、《北京城》、《目连救母》、《活捉秦桧》、《庚子遗事》、《胡不拉诉功》和《酒色财气》、《孟姜女》等。

三十年代末至四十年代初，吉坪三之女、艺名荷花女的吉文贞在小梨园、宝和轩、庆云等杂耍馆演出太平歌词，并曾与吉坪三弟子秦佩贤一起在天津特殊电台演播对口太平歌词。荷花女的演唱与其父有别，她吐字清晰，行腔委婉，在王兆麟唱法的基础上，增加了一

些上滑的装饰音，是太平歌词女声唱法的代表。常演曲目有《饽饽阵》、《韩信算卦》、《罗成算卦》、《秦琼观阵》、《四仙得道》、《打黄狼》、《十字古人名》、《湘子上寿》等。荷花女、秦佩贤等去世后，太平歌词未再出现新的名角，演唱方面也没有新的变化，终因腔调简单，渐渐不受观众欢迎，演唱的艺人也逐渐减少。民国三十五年(1946)以后在广播电台播唱太平歌词的只有杨云章。太平歌词曲种日趋没落。

中华人民共和国成立初期，配合时事、政治中心，艺人与一些词作者编演了不少新曲目。如《取缔一贯道》、《胡启荣翻身》、《淑玲自由结婚》、《刘媒婆说亲》、《粉碎美帝细菌战》和《劝募寒衣》、《团结会》等。但至六十年代仍在中小型曲艺场所演唱太平歌词的只有王本林等少数演员。相声演员刘文真在这段时间曾排演《现在的大西北》、《一米八儿》等几十段新太平歌词新曲目，八十年代初也还偶尔演唱。但总的说来，太平歌词除在相声曲目中有时出现外，作为独立曲种，已渐渐淡出曲艺舞台。


王本林

**梨花大鼓**　即犁铧大鼓，又名梨花调、山东大鼓。清光绪年间传入天津。

梨花大鼓用山东方音演唱，曾被天津顾曲界称为“怯口”大鼓。初入天津时，常演曲目不过二三十个，多为常见的通俗演义小说内容及部分子弟书曲目，如《草船借箭》、《造白袍》等，有相当分量的话白。

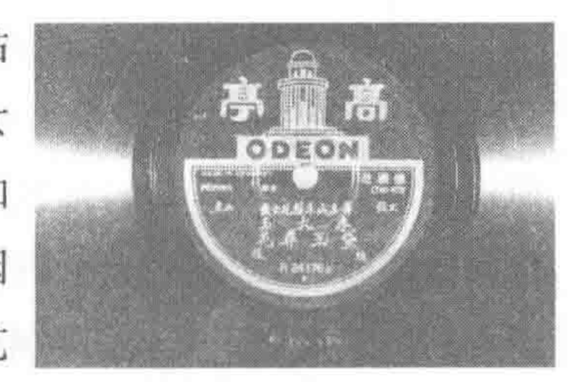
较早来天津演出的著名梨花大鼓艺人，有清光绪中叶的小黑妞(一作小黑牛)与大抓髻、二抓髻姐妹。大抓髻姐妹在西开会鸟楼杂耍场演唱，技艺出众，享有盛名，大抓髻之说功尤其称绝。小黑妞在宝和轩演出，不仅唱得好，且有文化，能编词，在天津大红。稍后又有艺名小黑驴者也由济南来天津演唱。清末，谢大玉由山东来天津，其后，山东的梨花大鼓艺人络绎而至。因梨花大鼓的音调悠扬，词句雅丽，内容通俗，而且艺人基本都来自山东城乡，装束朴素，作风朴实，绝少轻浮习气，对中等社会人士有较大的吸引力，所以梨花大鼓在天津风靡一时。

这时期，在天津演出的曲目，最有名的是《小黑驴》。其出处说法各异。一说为山东固有曲目。另据天津娱园老人撰文所述，系早期艺人小黑妞(牛)所编。因曲词风趣流丽，有绕口令一般的演唱技巧而受到欢迎，成为梨花大鼓代表曲目。

民国初期，较为重要的艺人又有莲子香、筱艳芳等。而谢大玉和她的搭档(弦师)在《马前泼水》等曲目中开始使用二人对唱的方式。梨花大鼓在天津演唱既久，它的语音渐有变化，一些艺人已不完全使用纯粹的山东方音，这导致了唱腔的某些改变。二十世纪一十年代灌制的唱片中，已有艺人唱出了基本旋律与京剧〔导板〕、〔回龙〕等唱腔相似的唱句。比如题为云如飞演唱的“山东大鼓诗(书)”即是如此。评论界认为它改变了往昔的语调，且一些唱腔融合戏曲的曲调，是艺人们艺术进化的表现。二十年代初还出现了“二黄大鼓”的唱

法，即在梨花大鼓的唱段中加入整段京剧西皮、二黄的唱段，如《坐楼杀惜》中，宋江行经乌龙院门首的一节便依京剧演法加唱一段〔四平调〕，然后回归梨花大鼓的唱腔和曲词。这是艺人们借鉴天津一些曲种的先例，努力丰富唱腔、博取观众喜爱的结果。较早使用这种方式的，是在侯家后玉茗春茶楼和天晴茶楼演出的莲子香。

二十年代至三十年代初，来天津的山东艺人更多，银姑娘、魏金凤、李二玉、李雪芬、李大玉、孙大玉和大抓髻之女“盖山东”鹿巧铃等都在此享名。她们均在一些高档场所如劝业场天会轩、天祥市场小广寒、泰康商场歌舞楼等杂耍园演出。银姑娘二十年代后期由上海来天津，演出于中原游艺场、陶园、张园等处，代表作为《宝玉探病》、《大西厢》、《小黑驴》等。李大玉更是多次来天津，民国十八年(1929)来天津时还宴请报界、商界，并为宾客介绍梨花大鼓的源流、历史。银姑娘、谢大玉、筱艳芳、李大玉等都在此时灌制了唱片，如《昭君出塞》、《宝玉探病》、《空城计》等，记录下了不同时期的唱腔、唱法和演员的风格。



李大玉梨花大鼓唱片


谢大玉演出照

大量的京韵大鼓、西河大鼓等曲种的曲目被移植到梨花大鼓中来，曲目更加丰富，也更加贴近天津市民的欣赏要求。但因梨花大鼓行腔缓慢，曲词的容量较小，故所演唱的曲目篇幅均有缩减。仅有个别艺人如边景波尚演唱长篇书，其他在广播电台和杂耍园演出的梨花大鼓已全部是短段，如“红楼”段有《宝玉探病》、《黛玉葬花》、《黛玉悲秋》、《黛玉焚稿》等；“三国”段有《古城会》、《马超困城》、《空城计》、《孔明招亲》、《火烧成都》、《造白袍》、《草船借箭》、《连环计》、《单刀会》等；“列国”段有《子期听琴》、《伯牙摔琴》等。其他如《包公夸桑》、《马前泼水》、《拴娃娃》、《游湖借伞》、《阴功报》、《昭君出塞》、《双锁山》、《三堂会审》、《天官赐福》、《武家坡》等亦是常演曲目，并且取消了话白而大大加强了歌唱性。

表演形式方面，原来简单的对唱、双唱发展为两个艺人有机的配合，用以区别人物的语气、性格和情绪，活泼人物形象，受到观众的欢迎。于秀屏和于佳卿，于秀屏和刘云霞，刘云芳和刘云霞等，一直把这种形式延续下来。

刘云芳、刘云霞同为山东临清人，为饥寒所迫被卖与领家刘玉山。二十年代后期随刘玉山来到天津，演出于河北大街同顺茶楼、河北同庆茶园等地，刘云霞亦在天祥市场会友茶社及广播电台演出。二人尤擅双唱。因不堪领家凌辱于民国十九年2月乘夜逃至警局，始获新生。于秀屏原在天津演出，后赴上海，二十年代末由上海返回天津，在天祥市场会友茶社等处登台，并在广播电台播音。经常演出对口双唱，前期与刘云霞合作，三十年代中期

与于佳卿合演。常演的曲目有《子期听琴》、《华容道》、《造白袍》、《游湖》、《孔明招亲》、《大烟劝》和双唱《东陵(岭)关》、《伯牙摔琴》、《马前泼水》等。魏金凤在南市一带的商场与富贵茶楼等处登台,李二玉、李雪芬常在河北一带如三条石金钟茶楼等处演唱。三十年代中期,在玉茗春、玉壶春、天晴茶楼赶场演出的有段大桂、朱学贞等,在广播电台播音的有关翠兰、姚大景等。稍后有靳凤云、一身红、白大玉、白常清、穆云亭、边景波、马云亭等男女艺人,分别在一些商业电台及小型茶社、杂耍园如山泉、文彬、通顺等处演出。

梨花大鼓在天津流行数十年,较明显地表现出与初入天津时不同的特色。初时,男女艺人同样受到欢迎,后女艺人渐增,使曲种音乐在加强歌唱性的同时,音域扩大,音调提高,而更趋于婉转流利。天津沦陷后,社会动荡不安,曲坛渐见凋蔽,外地艺人纷纷离津,加之梨花大鼓演唱要求较高,又受到语音的限制,本地人难以学唱;少数留津的山东艺人如朱学贞、靳凤云等又大都改演其他曲种。所以梨花大鼓在天津的进一步流传与保留受到影响,只留下阶段性的形态。到四十年代中期以后已绝少演出。

五十年代初,中央剧目工作会议召开之后,河西区曲艺队老艺人刘云霞整理了部分梨花大鼓曲目参加汇报演出,受到了嘉奖。但终因种种原因,六十年代中期以后这一曲种退出了天津舞台。

**宣　卷**　　清末民初流行起来的民间说唱形式,全称为“宣讲宝卷”。

宝卷是明清时代白莲教等民间秘密宗教的经卷。这些经卷称为“经”、“卷”、“宝经”、“宝忏”,或直接叫做“宝卷”。天津郊区一向有弘阳教、天地门等会道门活动,其佛堂中藏有大批宝卷,至1962年取缔秘密宗教时尚发现近百种。宣卷即是向信徒和民众宣讲经卷的宗教活动,始于明代,流行在河北省一带以及天津市的秘密宗教及其支派中。宝卷多借叙述故事来宣传教义,在多年的流传中,有一些宝卷已演变成说唱文学。到清代同治、光绪年间,这种宣卷已发展为一种民间说唱艺术。不但其本身如此,还深刻地影响着其他曲种。如《地藏王菩萨执掌幽冥宝卷》,演绎目连救母的佛教故事,不仅本身就已经是一完整的唱本,且被许多曲种以《目连救母》为名传唱。又如《普度新生救苦宝卷》,述观世音菩萨度化吕洞宾成仙故事,在民间有很大的影响。一些曲种也摘唱其中的“打药”、“洛阳桥”等段落而进一步发展为曲目。《销释接续莲宗宝卷》讲观音送子的故事,后来也出现在不少曲种的曲目中。

宣卷的演出形式,例先由宣卷人焚香请佛,唱四句定场诗,唱完以后开书。卷文一般使用较规整的句式,每句七八字或十个字不等。韵脚、平仄都不严格。在宣讲正文时,有说有唱,说少唱多。唱腔音乐性不强,有时只用一支简单的曲调反复咏唱。由于派系不同,唱腔和伴奏乐器也就有所不同。伴奏一般用打击乐器,或用鼓、板,或用渔鼓、简板,或用木鱼、钟磬,个别也有用胡琴的。听宣卷的以妇女为主,老年人居多。在曲艺场所演出时免去请佛仪式。

宣卷的演出原只在小范围的民众集会中进行，后来南方的宣卷艺人到天津，开始将其作为公开和营业性的演出。如民国十七年(1928)年5月，陆荫卿、王弈亭、王怡钦、薛云荪、张子行、顾元熙等在天津广播电台播出“文明宣卷”《百花台》与《怒打孙化龙》；还播出“上海宣卷”，由顾云霞演唱全本《改良荡湖船》，陆荫卿、王弈亭、王怡钦、薛云荪、张子行、顾元熙合唱《百花台》、《破镜重圆》。他们在劝业场六楼的卧月楼演出颇久。

宣卷作为一种曲艺形式，中华人民共和国成立之前在市区就已消失了。而曲艺舞台上的宣卷演出形式以及它的音乐唱腔都没有流传下来。

**滩　簧**　滩簧又作摊黄，传入天津最晚在清乾隆年间。迄今发现的较早的记载，见于曲师颜自德辑录、刊行于乾隆六十年(1795)的俗曲总集《霓裳续谱》。《霓裳续谱》中收〔弹黄调〕(即〔滩簧调〕，又作〔摊黄调〕)共三曲：〔弹黄调〕《读书未就》、〔南词弹黄调〕《昨宵同梦到天台》和〔南词弹黄调〕《云淡风轻近午天》。在另一些曲目中，亦颇多将〔滩簧调〕、〔南词〕与其他曲调混杂、交替使用者，如《朱砂一点》以〔剪靛花〕开头，〔剪靛花尾〕作结，中间是大段〔摊黄调〕；《柳叶儿青》于〔平岔〕、〔岔尾〕两曲调中间也有大段〔弹黄调〕。

在天津流行的主要是苏滩、申滩。滩簧在天津的演出活动见于报刊广告记载是始于二十世纪初。较重要的如民国六年(1917)6月29日《大公报》，“上海滩簧”与刘宝全、万人迷同台演出。又如，民国九年7月《益世报》所载陶园广告中，也刊有“南方杂耍台特请上海第一滩簧班”演出上海弹词和上海滩簧小戏。作为纯粹的南方曲种，滩簧由清末至二十世纪二十年代初，受到了客居天津的南方江浙诸省人士特别是女观众的欢迎，并于二十年代末至三十年代中期出现了演出的兴盛局面。申滩、苏滩在天津演出亦有分有合，分演的记录最早见于二十世纪二十年代初期，但至民国十九年，张园游艺场约请周美云等演出时，仍有“滩簧”的统称。

苏滩在天津的演出形式主要为短段说唱和小戏，有带彩(即彩扮上妆)与不带彩两种方式。短段大多不带彩，基本为坐唱，演唱者自持檀板击节。短段化妆演出时，则连唱带做。比如，演出《荡湖船》时，曲中主要角色即贴短须，以动作、表情夸张其所演人物之滑头性格。小戏亦有坐唱形式，仅以说唱区分人物，上妆彩扮时唱做并重。在天津演出的一个特殊形式是女子苏滩，有时不化妆，坐唱；有时化妆，加入动作身段。

民国十六年，天津广播无线电台开办不久就播出了苏滩。民国十七年12月落成的天津最大的游艺场所劝业场在尚未开业前，已报道约妥苏滩班，开幕后，民国十八年1月即演出于天外天杂耍部之共和厅。苏滩之外，辅以群芳会清唱。4月，又加聘申滩合演，座客之盛为场内其他游艺各部所不及。

长期在天津演出的苏滩艺人，最著名者有合称“李氏三文”的李文英、李文君、李文美，时常作为单个节目演唱于堂会、曲艺场所和广播电台。同她们合作的苏滩艺人较著名的有金云鸿、胡知非、刘斌荪、王兰亭、王弈亭、王怡颖、薛兰荪、凌顾余、张子行、顾元熙、顾云霞

等。另外还有顾云程、潘洪宝、周美云、周美玉、周美人、沈蕙堂、王根福、王云麟、费花魁、杨云祥、张泽圃等。其中费花魁、周美云、潘洪宝等也都曾分别任主演；胡知非、顾云程等人还善于编写新词曲。个体演出时，有范青凤的苏滩弹词开篇等。范青凤还在广播电台播唱并公开唱词以飨观众。



李文英

滩簧的曲目基本是艺人由南方带来天津的传统曲目和流行的现代曲目。常演的短段、长篇书和小戏有《忠厚得福》、《滑头和尚》、《金不换》、《酒缸计》、《浪荡卖肉》、《剃头改行》、《借茶》、《渔钱》、《儿孙福》、《百花台》、《张生游殿》、《红娘寄柬》、《打莲香》、《荡湖船》、《落金扇》、《卖橄榄》、《卖妹成亲》、《洞庭山》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《扫秦》、《大庵堂认母》、《妻党同恶报》、《黛玉归天》、《思春联字》、《家庭血》、《打樱桃》等数十种。亦出现了由艺人编演的具有天津特色的新曲目。如顾云程所编《新空城计》，描写女婿宴请岳父种种细节，表现了天津的民风、习俗。又如胡知非在《卖橄榄》中，加演了自己编词的《劝业场五更调》，由一更一点唱起，将进入劝业场自一楼至六楼所见依次叙出，历数商场的种种设施与经营，夹以诙谐调侃，颇受欢迎。

滩簧在天津盛行的时期，中高档曲艺场所如张园、陶园、天祥市场新新百花台、泰康商场内歌舞楼、中原游艺场杂耍部以及各大型屋顶花园、大宅门堂会和义务合作演出等，都纷纷邀请南方的班社或个体艺人演唱。这些状况，受到社会的注意。一方面，其别开生面的音乐和舞台形象被看作是南风北渐的新鲜气象，另方面也被认为是当时游艺界的一种变态。而一些评论界人士则指出，由于语言和地域的关系，其盛况未必能够持久。事实上，滩簧尽管受到旅津南方观众的欢迎，但毕竟欣赏群范围较窄；加之天津的滩簧艺人，有许多来自无锡、常州等地，使用的语言更不易听懂；在天津年代既久，观众失去了新奇的趣味感。况三十年代末以后，天津曲艺亦呈衰象，至四十年代前期，滩簧遂不再见于天津。

申滩退出天津曲艺舞台较早，四十年代初由筱文滨、筱月珍、筱小月珍率领的班社来津所演申曲已完全成为戏剧了。且不仅在演出时间上较苏滩为短，其演出状况、艺人阵容亦逊于苏滩。主要有来自上海的著名本滩组织施家班，主演施竹亭、施春娥之外，有丁少兰、马月松、小熹春、徐涛涛、沈讲新、逯国胜、侯国廷、杨敬之、沈金发、赵小弟、刘子云等。施春娥以善于表演辣练风骚的节目著称。此外，张爱琳、丁婉娥、也是娥等二十世纪二十年代末均在津分任主演。演出长篇书的主要是陆家班，主演有陆凤翔、陆小翔、陆礼文、陆荫卿等。

**双　簧**　清末从北京传入天津。多由相声艺人、拆唱八角鼓艺人演出，极少专业双簧艺人。

双簧由两人演出，一人为“前脸儿”，一人为“后身儿”。表演时，前脸儿以白粉拍涂眼窝

和口鼻，掖起衣领，头戴道具朝天杵小辫儿，坐于场面桌后的椅子上，桌上置醒木、白手帕。后身儿蹲于椅后，以折扇障面，又说又唱。前脸儿则以表情、动作演示后身儿所说唱的内容。乍看上去，好像前脸儿自说自唱一般，以配合严密、说与表天衣无缝为上乘。通常表演的开头部分，后身儿所说所唱尚属规矩，后来则滑稽可笑，并以不易表演的内容调侃、为难前脸儿；前脸儿的表情、动作也渐夸张。后身儿和前脸儿还需故意配合失误，露出破绽，来插科打诨，使观众发笑。经常演出的曲目有《贺龙衣》、《耍狗熊》、《二呀我的哥》、《月影照花台》、《王二姐思夫》、《窦尔墩》等。

天津经常演出双簧的著名艺人，有清末庚子年（1900）前后的相声艺人面茶周与其子周德山等，光绪末期有万人迷、张麻子与韩亨斌、皮恩荣等在杂耍场馆演出。至民初，演出双簧的艺人更多。为给他们提供脚本，天津艺剧研究社曾编写双簧开场新词曲《劝崇俭》等，发表在《社会教育星期报》上。此时期万人迷、张麻子和韩亨斌、皮恩荣曾在同合茶楼演出“对口双簧”。所谓对口双簧，就是两对双簧一捧一逗，以双簧的形式说对口相声。这一新颖的表演形式引起了天津观众的极大兴趣。嗣后无人能演。

二十世纪二十年代前期除皮恩荣、李德祥、万人迷、张麻子之外，孟吉春和孟小麟（大苹果）与徐狗子都以此擅场。尤其徐狗子的前脸儿表演，被人们誉为海内无匹。三十年代增加了葛文通和姚文彬、姚少彬父子等人。四十年代名气最大的是拆唱八角鼓兼演双簧的艺人郭荣山和韩永先。他俩的表演以稳练、传神著称，评论界称之为“双簧巨擘”，常演曲目有《下南乡》、《三根桥》等。常连安与赵蔼如等也偶尔演出。

中华人民共和国成立后，葛文通和皮恩荣、姚文彬和姚少彬等人曾继续演出，比较有名的还有阎笑儒和尹寿山。而这时双簧作为一种小型便捷的曲艺形式，被更多的专业和业余演员用来宣传时事、配合政治中心，如五十年代初演出了《杜鲁门跳舞》等。演出时有的已撤去了场面桌。1958 年 9 月，南开区相声队在大观园的特别早场演出中，上演了新编排的“六六化装双簧”；其后又排演了《改造海河》、《西江月》和《闹邪门儿》等曲目。六十年代以后，只有一些相声演员偶尔演出。在业余曲艺舞台上，反而经常有人上演。但创作的大量曲目多为配合国际、国内政治斗争的即时之作，未见有曲目流传。

**马头调**　又名码头调。清中期以前传入天津。是大运河南北通航时，艺人在客、货船中演唱的一种小曲，据传其源头可上溯至明代。流行于天津武清到北京通县一带的叫“北板马头调”，流行于河北沧县到山东临清一带的叫“南板马头调”。马头调只有七个曲调，轮流倒换使用。有人说，它的曲调“硁硁然，龈龈然”，听上去干脆有力。马头调有时单独成曲，有时与其他小曲例如岔曲等连缀成曲。伴奏乐器以三弦为主，琵琶佐之。

清乾隆六十年（1785）刊行的俗曲总集《霓裳续谱》，收录了流传于北京、天津一带的曲调三十种，其中就收有马头调。并记载了马头调的部分曲目，比如《朔风透屋》、《缘法未尽》、《郎君病犯》等；与其他小曲连唱的曲目则有〔平岔带马头调〕《摘头换鞋》、《一见多情

暗滚下泪痕》、《谨记谨记》等。马头调的曲词委婉曲折，颇富情致。

马头调在妓院娼寮中也较为流行。咸丰十年（1860），周楚良撰《津门竹枝词》，有“曲名档调小鬟优，唱到中场改码（马）头”之句，记载了马头调在天津的演出情况。十九世纪七十年代末八十年代初，刘宝全曾拜师学习南板马头调，能自弹自唱，并经常应邀在堂会上演出。民国初年，艺曲改良社曾选出一些马头调曲目，交由盲生词曲传习所的教习教授给盲童和艺人演唱，有《长随叹》、《庆寿词》、《庄氏降香》等。

二十世纪三十年代末至四十年代初，瞽目弦师蔡子明曾在天津的广播电台直播马头调，也是自弹自唱。蔡子明早年经常出入于大宅门，为宅中女眷弹唱。他以演唱马头调为主，所唱单弦牌子曲也别具韵味。尤其三弦技艺超群，指法灵活有力，铿锵入耳。有评论说他所唱的马头调音韵悠然且具十足的媚态。他常唱的曲目有《十里亭》、《下河南》、《乍眠乍醒》、《庆春光》、《灵官庙》、《香闺寂寞》等。其后渐已无人演唱，趋于失传。1957 年，任和平区曲艺队副队长的弦师韩德荣和其他伴奏人员与演员一起，对马头调进行了挖掘，编演了新曲目《白猿偷桃》，受到了好评。终因传承无人，未能流传下来。

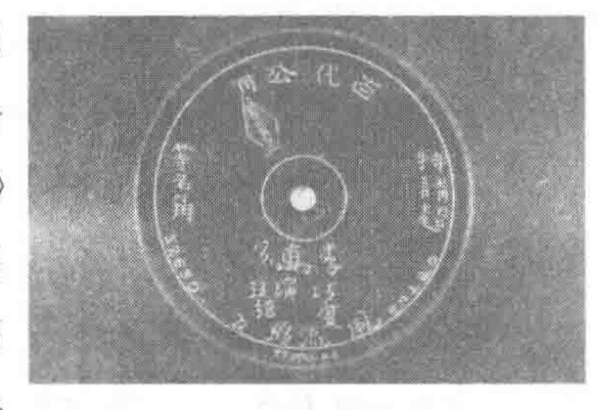
**巧变丝弦**　俗呼弹戏或拉戏，是曲艺各曲种的弦师、琴师以用于伴奏的乐器演奏来摹仿各种生物界、自然界和人类社会活动中的种种声响的技艺。在天津杂耍场演出的丝弦技艺，有天津艺人创演者，亦有由外地艺人带入天津的。

弹戏或拉戏的演奏方式与乐器都不相同。弹戏是用三弦以指甲拨弹而形成曲调；拉戏则是以独弦或双弦之胡琴类乐器，用琴弓拉出乐声。弹戏和拉戏均在清末登上天津的曲艺舞台。它包括四种不同的形式：三弦弹戏、丝弦拉戏、单弦拉戏和单弦锯戏。

三弦弹戏。正名为“巧变丝弦”。因演出时仅用一把三弦，故又称“单弦弹戏”，也有误称为“单弦拉戏”者。早期演出不另设胡琴伴奏。

三弦弹戏是丝弦仿奏一类技艺中最早见于天津舞台者，其代表人物清末有李万兴、王玉峰，民初有小王玉峰、邱聘卿，二十世纪二十年代后期至五十年代后期有卢成科，三十年代中期有李景山，四十年代为邵雅轩。其中，成就较高的是李万兴、王玉峰和卢成科。

在天津创演弹戏的艺人是李万兴。李万兴为盲人，以弹奏戏曲为主，尤擅梆子。演奏时摹仿一出戏的片断中各个角色的唱腔、说白和音乐、文武场，例如：弹奏《天水关》时，不只仿主角诸葛亮、姜维对唱，而是自〔小开门〕汉王出场起，包括打引子、对白、唢呐牌子〔泣颜回〕以及锣鼓、胡琴等，一无遗漏，且极尽其妙，被称为绝技。他的演奏指法刚劲富力度，花点绵密分明，腔调转折流丽。李万兴享名于清光绪年间，演出较早的记载有光绪二十年（1894）在天津宝和轩与怯大鼓名家宋五、胡十、霍明亮等同台。他留有宣统元年（1909）灌制的唱片。



李万兴巧变丝弦唱片

清末由北京来天津演出三弦弹戏的有王玉峰。王玉峰系清咸丰、同治年间人，字正如，汉军正黄旗籍。生而盲。十三岁至二十七岁从张治平学胡琴，艺业成就后以弹唱为生。庚子(1900)以后，向邻人铁宝山、杜祝臣请益，专攻三弦，不再唱。为了提高仿奏效果，不但戏曲名家演出必定去听，还常徘徊于军营附近听种种军乐、口号。仿奏的名家唱段、妇孺笑语、虫兽禽鸣都能使人忘记是由三弦弹奏的。他的弹奏特点在于传神，指法适度，弹戏以摹仿唱腔为主。二十世纪初来津演出，享有“丝弦大王”的盛誉。民国二年(1913)9月谢世。

李万兴、王玉峰都不用其他乐器伴奏。至卢成科则在自己弹奏三弦之外常另有弦师用胡琴、琵琶等乐器伴奏。

卢成科幼时失明，从韩永禄习三弦，伴奏的同时潜心研习三弦技艺，在前人三弦弹戏的基础上，开扩题材，丰富曲目，进一步仿声。二十世纪二十年代中期以后，开始作为独立节目演出。民国十七年夏即在天津无线广播电台曲艺节目中播出，是同类节目第一个在天津上广播电台播音的艺人。常演曲目除京剧、评戏、梆子、各种鼓曲的名家唱段和西洋乐曲、军乐、马步号等等之外，还善于摹仿市声，如京津买卖挑子中的卖羊头肉、卖包子、卖灌肠等小贩吆喝。又能仿地方语音的小儿语，都格外受到听众欢迎。卢成科为多种鼓曲伴奏，又独奏弹戏，他还同弟子李元通、李仲元、阮文禄等合作演出马步号和曲牌小调如《鬼捶腿》、歌曲《苏武牧羊》、《何日君再来》、《四季相思》等。其弹奏特点是手法多变，流丽活泼，常带有幽默、诙谐成分，以弹奏内容的通俗与气氛火炽热烈博得市民阶层观众的喜爱。

以上三人之外，民国初期的邱聘卿与南方沈易书齐名。李景山二十世纪三十年代中期在广播电台有较频繁的演出。四十年代时邵雅轩在各园演出并灌制了唱片。1953 年卢成科病殁以后，天津曲艺舞台已罕见三弦弹戏演出。

丝弦拉戏(双弦拉戏)是用胡琴、坠琴、擂琴等双弦乐器为工具，用琴弓拉出各种乐声进行摹仿。代表人物主要是王殿玉。

王殿玉，山东人，四岁失明，后习丝弦技艺。青年时在家乡一带为土台戏、二夹弦伴奏，使用乐器为坠琴。技艺熟稔之后，即钻研以坠琴拉戏并仿人言和鸟兽鸣叫，历在南方各大城市演出。二十世纪二十年代初期、中期几次到天津鼓楼北中兴舞台等处鬻艺。产生较大影响是民国十七年，后基本以天津为主要献艺地点，直至在天津定居。



王殿玉

王殿玉所用乐器系在山东坠琴的基础上改进而成。三十年代，他将坠琴的琴筒加大并换用铜制筒，以紫檀木为担并加长尺寸，使用“粗老”、“粗二”两弦，弹奏时音质饱满，音量颇大。初时无定名，人们呼以“大弦子”、“二根弦”，将王殿玉的技艺称作“巧变丝弦”、“丝弦仿拉”、“二弦拉戏”等等。王殿玉因它在演奏时鈥鈥铮铮，若金铁相击，乃自为定名“大铮”。仿拉戏曲唱段时，亦有弦师用胡琴伴奏。

后来，他在大铮的基础上又研制了一种小型铮。

三十年代，王殿玉还演出了“二胡拧戏”，演奏方法是右手持琴弓拉弦，左手不触琴弦，而以拧动琴轴改变琴弦的张弛程度来变换音高和音色。因其表演方法独特，尤其长于舒缓迂回的曲调，观众大为赞赏。后来，他又将二胡的竹筒改为铜筒，仍然拧动琴轴进行仿拉，丰富了演奏的内容。

1952 年，王殿玉作为天津演出队成员参加了第一届全国民间音乐舞蹈会演。行前重新为乐器定名，根据其音量洪大、音色洪亮，名为“擂琴”(亦写作“雷琴”，喻其声震震若雷)，也叫大擂。此后王殿玉演出之节目即改称为“大擂拉戏”。

在天津演出大擂拉戏的还有王殿玉之子王福立；弟子中较有名的是谢瑞东和韩凤田，还有宋东安。谢瑞东，武清人，习三弦。民国二十九年拜王殿玉为师。韩凤田民国三十年拜师，曾为王殿玉伴奏，得其真传，并对王殿玉研制的小擂琴作了进一步的完善。宋东安是天津市曲艺团的演员、弦师，拜师较晚，王殿玉逝世后，宋东安将曲种名称改为雷琴演奏。创演了《养鸡场的早晨》、《俺是个公社的饲养员》、《浏阳河》等节目，演出时用扬琴等乐器伴奏作背景音乐。

在一些中高档杂耍场演出丝弦拉戏的尚有二十年代末的宋志久。

单弦拉戏和单弦锯戏是笑然居士常鹤亭于清末创演的。单弦拉戏是将胡琴弦取下一根，只用一根弦演奏。演奏者坐于场面桌侧，将琴筒置膝上，琴轴一方置于桌沿或桌面以下的桁木上；右手持琴弓如拉胡琴，左手持小木棍于弦上移动、按捺，靠左右手的配合拉出种种旋律。单弦拉戏演奏的内容以摹仿戏曲名家唱段为主。因只有独弦、演奏时音色不能变化，只凭音的高低、运弓和按弦的轻重来区分唱段中的不同角色，难度较大。

笑然居士所演单弦拉戏也叫做单弦锯戏，单弦锯戏的演奏内容和使用乐器与拉戏相同，唯演奏者拉弓姿势类如运锯，胡琴放置角度亦略异于拉戏。笑然居士演出时刊登的广告也曾将“单弦拉戏”与“单弦锯戏”并列。


王福立雷琴演奏

笑然居士于清末至二十世纪三十年代在天津各中高档曲艺场所和电影院等处登台，并在堂会演出、在多家广播电台播音。享有盛名。三十年代中期，笑然居士逝世后，又有冯华甫登上舞台，在新中央等园演出单弦拉戏，并在青年会电台播音，技艺亦佳。但为嗜好所累，未能有所发展，至三十年代末沦为“托杵”，即在较为低档的曲艺场所演出中间向观众收钱、打钱，后无闻。冯华甫之后，无人再演出单弦拉戏。

在单弦拉戏和单弦锯戏的基础上发展起来的还有锯戏。演奏乐器是大型刀锯和琴弓。无专业艺人，演奏者多为业余爱好者。二十世纪六十至七十年代职工会演时曾见于舞台。

**东北大鼓** 又称奉天大鼓、奉派大鼓、奉调大鼓。清末进入天津。在天津习称辽宁大鼓、辽宁调。

约在清宣统三年(1911),奉天(今沈阳)东北大鼓艺人王玉琳入关,来到天津,在天津演唱期间,收马宝山为徒。王玉琳北返之后,马宝山即以演唱东北大鼓为业。至民国十九年(1930),又有李文俊、边景波等人演唱东北大鼓,略知名。在这一段时间内,他们在明地、书场演出,或走街串巷流动作艺,未能有大的影响。所演曲目均为中篇或长篇大书。是东北大鼓在津的第一个阶段。


马宝山

二十世纪三十年代,许多东北艺人进入天津,东北大鼓在天津有了重大的发展与变革,是其在天津的第二个阶段。其中,来自沈阳的朱玺珍是主要的改革者。

民国二十年"九一八"之后,朱玺珍和她的一家进关,在天津驻足。初到时,朱玺珍在河东地道外明地撂地演出,同时努力提高技艺,做一些适宜天津观众欣赏要求的改动,渐为人知。一年之后,被邀入杂耍园演唱,演出了大量子弟书曲目,著名的有《忆真妃》、《黛玉望月》、《哭月》以及《芈建游宫》等。在杂耍园得以接触到许多著名艺人,得到前辈艺人如鼓王刘宝全、梅花鼓王金万昌等名家的指点,虚心习艺,又吸收了如河南坠子等曲种的改革经验,融会贯通,针对自己所唱的东北大鼓唱腔、唱法进行了大幅度的改革。



朱玺珍东北大鼓唱片

东北大鼓原来的唱腔委婉缠绵有余、鲜明响脆不足,朱玺珍对"起口"做了变革,又改变了唱腔的速度,相应变动了"小口调"与"流水板"。唱腔唱法的变化之外,弦师王海门还改革了"弦子挂"。"弦子挂"是鼓曲音乐专用术语,鼓曲的前奏、间奏以三弦为主奏乐器,为此被称为"弦子挂"。东北大鼓原来习用的弦子挂,旋律变化不大,节奏也平稳。经过改革的弦子挂突出了响和快,扩大了行弦的音区,并采用了"加花"的办法;吸收了其他曲种常用的弹拨技巧,以密撮为主,更运用了弹挑指法。从而,既保持了原来曲调的悠扬、细腻,又显得刚劲、鲜明。这些新颖的伴奏技巧被后来的乐亭大鼓等曲种借鉴吸收。

改革后的东北大鼓迅即被天津观众接受,天津观众尤其珍视这一来自被日本侵占的东北三省的曲种和它的演唱者。有的文章还把东北大鼓、朱玺珍同被日本侵占的国土联系起来,说听朱玺珍之歌,强如传单口号,她登台高唱,使人不忘失去之东省国土,尤其东北人听后,思念故土,发奋图复,随时不忘辽宁二字。剧评人王元龙甚至提出"朱姬万岁",希望她歌遍全国,使民众"得聆已失之歌声而复国土焉!"因而二十世纪三十年代前期至四十年代初,也是东北大鼓在天津的全盛时期。它成为各曲艺场所和多家广播电台播音的必有门类,也带动了更多的东北大鼓艺人来津作艺,形成了群体。

此时期，马宝山、李文俊、边景波等也相继进入广播电台播音，或在一些杂耍园登台，他们演唱的长篇书有《刘秀走国》、《紫罗袍》、《三侠五义》、《五女七贞》、《马潜龙走国》、《巧合奇冤》、《下南唐》、《千里驹》、《施公案》、《十粒金丹》、《回杯记》、《刘公案》、《明英烈》等。短篇有《孙庞斗智》、《大西厢》、《罗成算卦》、《二进宫》等。他们基本保持了自己原有的唱法，唱腔唱法与朱玺珍有很大不同。这使得天津的东北大鼓呈现出多姿多彩的面貌。其中马宝山于长篇书之外也有一些著名的短段，如《鞭打芦花》、《唐二主探病》、《郭子仪庆寿》等。李文俊多年在广播电台播音，有一定影响。他的唱腔纡缓从容，始终如一。边景波多是唱长篇书，偶演《杏元和番》等，也是摘唱大书中之段落；他实际唱的是辽宁调，却常自称所唱的是“梨花调”，每每引起听众质疑。

四十年代初期，朱玺珍离开天津。此后数年间，天津处于日伪政权的高压统治之下，百业维艰，曲艺发展受到影响。即如马宝山也只得重新去走街串巷，甚至要靠做工为副业以维持生活。直至民国三十四年(1945)之后才有新的东北大鼓艺人加入到天津曲坛。如来自沈阳的那月邻姐妹。那月邻是初次入津，嗓好气足，所唱曲目词句文雅，声调动人。所演的中篇书《千金全德》、短段《望儿楼》等，均受到各界欢迎。另一位女艺人孙玺珠也很为观众喜爱。总体上，这个曲种并没有再获进一步的发展。但艺人们并未放弃努力。民国三十五年(1946)，应天津同行之邀，辽宁的东北大鼓著名艺人霍树棠再次来到天津，与天津的艺人一起讨论、交流。

1949 年以后，在天津继续演出的东北大鼓艺人仍以马宝山、那月邻、孙玺珠等为主。中华人民共和国成立后，马宝山加入和平区书曲队，主要演唱中、长篇书，兼演短段。那月邻则专演短段。孙玺珠 1966 年之前参加了和平区曲艺团，1976 年以后尚坚持演唱。他们都演出了一些新书目、新曲目。此外，未见新的传人。

**数来宝**　　据《津门小令》记载，清嘉庆二十三年(1818)之前，天津已有艺人演唱数来宝。

数来宝的唱词分上、下句。上句一般六个字，“三、三”句式，若为七个字时，首字通常抢在板前唱出；下句一般七个字，“二、二、三”句式。韵脚基本上为花辙，每对上、下句尾字须同辙同韵。由说唱者自己双手击节。击节的乐器曾用过钱板儿、“撒拉机”、牛胯骨等，后来普遍使用七块板，即两块大竹板(名为大板)和五块小竹板(即“节子板儿”)。由《津门小令》所记可知，清中叶天津艺人就以多块板儿击节了。不过，民间艺人当中一直仍有使用撒拉机和牛胯骨的。击节乐器在数唱之前或数唱的间歇处也可敲击各种花点儿，同时配以各种身段，招徕观众，渲染气氛，鼓动情绪，加强娱乐性。

说唱数来宝被当作谋生手段流行于大街小巷，故而它的唱词具有很强的随机性。民间艺人特别是其中的乞丐大多以走街串巷及向商店铺户讨要钱财的方式表演。他们见景生情，即兴编唱。编唱时，往往把自己的所见所闻包括市井传播的无稽之谈装进带有一定程

式的套话中，讲今说古，夹叙夹议。简单的句式和花辙押韵的方法，就是这种即兴编唱的产物。民间还流传有各种“贺喜词”、“贺寿词”、“贺开张词”及“贺生子词”等成套的词句，可随时加进适当的、有针对性的内容。它的词句浅显明白，在民间有广泛的宣传力。光绪二十六年(1900)，天津的义和团就曾发出各种以数来宝为形式编写的“乩语”、“揭贴”，比如：“神助拳，义和团，只因鬼子闹中原。劝奉教，乃霸天，不敬神佛忘祖先。……不下雨，地发干，全是教堂止住天。”“升黄表，敬香烟，请下各洞诸神仙”，“拆铁道，拔线杆，紧急毁坏火轮船”，“一片苦海望无涯，小神忙乱走风尘，八千十万神兵起，扫灭洋人世界新。”



义和团数来宝词

天津较早就出现了以演出数来宝为主的曲艺艺人，但姓氏皆无可考。近年较为著名的艺人有来自北京的王凤山，他二十世纪三十年代就曾在西站十间房明地撂地演唱数来宝，四十年代后期有李润杰等。但这一曲种于走街串巷和在明地演出之外，一直不曾进入杂耍场馆。数来宝的传统曲目有《棺材铺》、《单刀会》、《黑妞》、《诸葛亮押宝》、《十字坡》、《绕口令》、《生意行》、《百山图》等。

二十世纪四十年代初，相声艺人戴少甫、于俊波将这一形式引入相声表演，创作演出了相声《数来宝》。而且数来宝原为一人演出，他们在这里表演了对口的说唱方式。于是以其新颖、文雅、内容丰富而风靡一时，其他相声艺人也纷纷编演。数来宝得以作为曲种在舞台上取得一席之地。

中华人民共和国成立以后，数来宝以其灵活便捷的特点被广泛用于宣传鼓动，在“三反”、“五反”和抗美援朝等历次运动中，出现了大量由相声艺人和业余演员即编即演的作品，如《一贯道》、《美国强盗滚回去》、《李大娘爱国卖棉》等，但都未能成为保留曲目。演出数来宝的专业演员有李润杰，他在演唱快板书之前，一直以演唱数来宝为主。1955 年，王凤山定居天津，也曾继续演唱数来宝。数来宝的说功较为重要，在它的叙唱、数唱、诵唱表演中，强调叙唱要接近日常生活中的口语和语气，无须太过强调节奏与力度；数唱则强调通过明快的节奏加强语气表演，唱得铿锵有力而且符合语言的自然节奏；诵唱须深沉激昂，情绪饱满，强调托腔挂韵，以烘托气氛。在表演时，演员右手持大板，左手打节子板。如双人对唱，两人应取对称方式，即一人右手持大板，另一人左手持大板。

1958 年以来，《公共食堂十大好》、《古巴必胜》、《预防大脑炎》、《工厂评模条件》等配合形势的曲目起了一定的宣传作用。六十年代后，随着朱光斗等创作、表演的曲目《学雷锋》等的走红，火炽、热闹的对口数来宝在业余曲艺舞台上风靡一时。《焦裕禄同志除三害》、《贫下中农管理学校就是好》等曲目也被传唱。八十年代的新编曲目有《夸大妈》、《“商丘”复生叹》、《话春节》、《赛花灯》等。

**山东琴书** 二十世纪三十年代一度由山东艺人带入天津。后在六十年代初天津曲艺团选派演员再次由山东引入天津。

早在民国十七年(1928)即有山东扬琴艺人邓九如、张心乐携一商姓女徒来到天津,在三不管、地道外等处撂地演出,不久离去。其后又数度来津。至民国二十二年,邓九如、张心乐与邓秀岭、张凤岭等再次来到天津,先入鸟市及东门平新书场等书棚、书场演唱,渐为天津民众所知。民国二十四年,青年会广播电台将邓九如等约入电台播唱,随即又到中华电台播音,并在小梨园等处登台。演出的曲目主要有《老少换妻》、《梁祝下山》、《王定保借当》、《红鸾禧》、《小姑贤》、《秦雪梅吊孝》、《吕蒙正赶斋》等。进入电台播音时,邓九如将经他数年改革获得成功的这种曲艺形式定名为山东琴书。并参加了青年会、中华、仁昌、东方四家电台开播周年纪念演出,影响很大。数年后他们再次来到天津短期登台,三十年代末离津,这个曲种也随之退出天津。

1961 年,天津市主管文艺的副市长、原籍山东的白桦要求天津市曲艺团在天津重建山东琴书曲种。当即指派学员队队长王惠芝、河南坠子演员兼弦师王元堂和大雷拉戏演员、琴师宋东安往山东招收学员。返津后,经选拔将山东的靳凤英与史玉华、王桂珍定为山东琴书学员。由王殿玉推荐,自山东请来两位吴姓教师,分别教授演唱和坠胡伴奏。原籍山东的宋东安辅助教学。不久,宋东安、靳凤英排演了王济创作的《选路》,做为山东琴书的第一个曲目在天津上演,得到很好的反响。1962 年春,天津市曲艺团派宋东安、靳凤英、王桂珍和坠胡琴师郝世成到山东济南,从吕振忠、姚念贞深入学习,演唱技艺迅速提高。回到天津演出后,山东琴书很快成为天津的一个新的曲种。

六十年代至七十年代中期,除上演一些传统曲目如《梁祝下山》等,陆续出现的新曲目有王济作词的《一丝之差》、《丰收凯歌》,夏之冰作词的《营长嫂子》、《喜事新办》、《议价儿子要不得》,许多作词的《好课堂》,石世昌作词的《王姥姥的心事》和朱学颖作词的《歌唱邓岭子商店》,还有由南方锣鼓说唱移植的《养猪阿奶》等,均由宋东安编曲,宋东安与靳凤英、史玉华等合作演出。其中,《选路》演出场次最多,并在中央电视台录像、由中国唱片社灌制了唱片。《养猪阿奶》也曾在中央电视台录像播出。

1978 年春,天津市曲艺团在"文化大革命"后首次招收的两名山东琴书女学员何丽荣、吴娟由宋东安任教,又向来津演出的青岛曲艺团山东琴书演员朱丽华、傅子玉学演东路琴书《老石匠》。至年底即上演了《选路》、《梁祝下山》等曲目。1979 年,何丽荣、吴娟又随团到山东演出,并学习了南路琴书《盗灵芝》,曲艺团并增派弦师曹洪凯一起赴山东深造。带回《秦雪梅观画》、《装灶王》、《拔牙》等曲目。1980 年再次到济南学习《水漫金山》、《双赶车》等。毕业后留团演出山东琴书。她们上演的新曲目有《田大娘的心愿》、《夫妻顶嘴》等。至八十年代中期,仍有演出。

山东琴书的曲牌有〔小八板〕、〔叠断桥〕、〔上河调〕、〔汉口垛〕、〔快二板〕等。它音乐性

强，具有浓厚的地方特色，表演活泼，深受天津民众的喜爱。

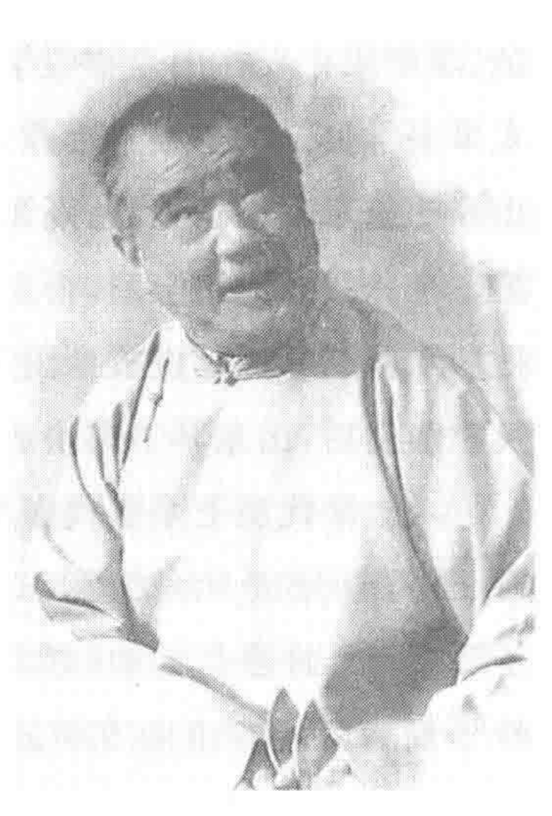
山东琴书表演形式为坐唱，演员说唱同时参与伴奏。天津市曲艺团表演山东琴书的主要演员是宋东安（兼扬琴伴奏），女演员先后有靳凤英、史玉华、何丽荣、吴娟（于说唱同时击打节子板）。乐队由坠胡（郝世成）、三弦（张子修）、大阮（刘玉玺）等组成。郝德宝、梁润珠也曾演出。

**山东快书** 二十世纪四十年代后期传入天津。

山东快书用山东方言说唱，是韵诵体曲种。词以七字句为主。演出时，演员左手持鸳鸯板击节，根据内容相应做出高低大小等种种身段的表演。山东快书传统曲目短段有《武松打虎》、《武松赶会》、《鲁达除霸》、《李逵夺鱼》、《马家店》等，长篇书目有《武松传》；此外还有大量的书帽。

二十世纪四十年代后期，山东快书艺人高元钧曾到天津，在兄弟剧团短期演出，未能引起天津观众的注意。中华人民共和国成立后，高元钧再次来津，1950 年 6 月 1 日，首演于小梨园，被认为是山东快书正式进入天津之始。

山东快书登上天津曲艺舞台的时间虽晚，普及和传播却很迅速。高元钧到天津后，在群英、燕乐等处登台，并到广播电台播音，受到热烈欢迎。当时主要演出现代题材的新曲目，如《小大姐翻身记》、《小两口走亲戚》、《五子夺魁贺新年》等，合作或创作的新作品还有《飞夺泸定桥》、《美李匪军兽行记》、《天津解放二周年》等。也上演许多短小、风趣的传统短段如《矬大嫂》、《两头忙》等。一时在街头巷尾广为传唱，并出现了许多业余爱好者，如宋文贵、李文禧等，都得到高元钧的热心辅导。高元钧在天津拜相声艺人常连安为师，常连安也向高元钧学了山东快书的书帽《大实话》等小段，并在燕乐戏院演出。



高元钧演出照

1951 年秋，高元钧离开天津，参加中国人民解放军总政治部文工团。但天津仍然不断涌现新的山东快书曲目和演唱者。如 1952 年，天津籍志愿军战士、高元钧弟子刘鹏创作、表演的《侦察英雄韩起发》，在“八一”建军节体育运动大会文艺比赛中获一等奖，作品也在《天津日报》、《人民日报》上发表。同时还不断有山东快书艺人来天津演出，如 1953 年的傅永昌、金文声，1955 年的黄廷栋（黄枫），1957 年的李德余和 1960 年的刘成辅等等。六十年代，天津的专业山东快书演员有天津市曲艺团的李凤翔、红桥区曲艺团的李金良等。山东快书在天津业余曲艺舞台上更是很活跃。棉纺二厂工人宋文贵、火柴厂工人崔文和均私淑高元钧，自编、自演了大量曲目。山东快书的曲目主要以结合当时的形势、配合中心任务为内容，多达上百段。如五十年代前期的《飞车王》、《学习农代马益谦》、《五一献礼》、《十二年的官司不打了》、《签名投票保卫和平》，五十年代中

期的《不能走那条路》、《看姑娘》，五十年代后期的《钢铁妇女连》、《一切都变了》、《比干劲》、《鸿顺里的贾大娘》、《祖国到处是亲人》、《无人售票》、《皮袄旅行》等等。尤其是宋文贵在各个时期编演的数十个曲目如《镖打师傅》、《双担心》、《老将出马》、《血肉相连亲兄弟》、《双立功》、《全家搞机床》、《张二嫂求仙》、《妞儿俩听报告》、《没病找病》等，投入演出后都有很好的反响。

七十年代，高元钧的弟子李金良在职工会演中演出了《熔炉炼瓦》、《磐石湾》等曲目。他的表演强调气势、氛围，节奏处理多变，充分运用了闪、错、赶等演唱技巧，还在数唱中夹说英语的词语，受到广泛好评。《炉台战歌》、《老民兵》等也都反映了工农大众的生活。

七十年代以来，山东快书在天津有所发展，比如，出现了对口数唱和男女演员对唱，还创演了山东快书与快板书联唱等形式。

七十年代至八十年代中期，天津市曲艺团山东快书演员有储从善、张杰等。储从善是高元钧弟子，张杰师从李洪基，是高(元钧)派山东快书的第三代传人。活跃在曲艺舞台上的业余山东快书演员有崔文和、高唯忠、庞连琦、孟祥臣、何彬、李宝林、张伟生、张旭东、蒋一鸣等。刘鹏也致力于普及山东快书、辅导山东快书业余爱好者的工作。这个时期的代表曲目有《三姓一家》、《老爷儿俩学外语》、《挖赌场》、《开路先锋》、《不对味》、《威震敌胆》、《见面礼》等。新曲目还有《齐师傅的休息日》、《猫的风波》等。

**山东柳琴** 1960年，天津业余演员甄金堂等在参加全国职工文艺会演时，将山东柳琴曲目《越唱心里越快活》引入天津。

甄金堂等在天津演出的山东柳琴曲目，曲调新颖、表演生动、内容贴近现实生活，迅速赢得天津民众的喜爱，不少专业演员及业余演员纷纷学演，很快在天津流传开来。

山东柳琴长于抒情和简练的叙事，用山东方言演唱。它的唱腔是由上、下句组成的段落重复体，句式基本为七字句。开头第一句多加三字头，或以“哎嗨——哎嗨——”领起全段。之后每一段落少则四句，多则八句、十数句不等。主要伴奏乐器为柳琴，另加一些丝弦乐器如扬琴等。可一人独唱，也可二人对唱，还可增至四人。表演者坐唱，自弹柳琴，乐队伴唱。若多人合演，则一人唱罢，众人伴唱。在天津演出的全部为新编的现代曲目。



甄金堂演出照

甄金堂为提高演唱水平，曾往山东向业余老演员薛传训求教，并向临沂、徐州等地的老艺人学习唱腔。然后与其他的演员、琴师一起加工，并不断进行改革和创新。又吸收民歌及地方戏曲的音乐，融入他所演唱的山东柳琴曲调中，既保留了这一曲种原有的特色，又增加了昂扬、风趣的成分，丰富了它的音乐表现力。甄金堂还发展了山东柳琴的润腔技巧，唱腔的尾腔翻高八度时，真假声结合自然，不露痕迹。尽量做到使上演的每一

个新曲目都有新的变化。

甄金堂自编自演的山东柳琴曲目有《海河工地炊事员》、《欢迎光临》和《不唱心里憋不住》等。刘鹏创作、红桥区曲艺团青年队李相友、王双福等演唱的《管得宽》,曾获天津曲艺新节目演出奖。至二十世纪八十年代,业余曲艺舞台上山东柳琴的演出仍很活跃。

# 曲(书)　　目

天津曾拥有的曲(书)目有数千种之多。不同的历史时期,流行的曲(书)目各不相同,经久不衰地保留下来的只占少数。

天津的曲(书)目来源有三种,即传统作品(包括佚名作者的作品)、近人与今人各类改编作品、近人与今人各类新编的历史及现代题材的作品。曲(书)目的篇幅有长篇、中篇、短篇和小段几种。

长篇,又称"蔓子活",业内通常叫做"大书"。指可以连续说唱一定时间的书目。一般在书馆、书场可说一节即三个月左右。其特点是书道子固定,词句变化多,流行"趟水"的做法。后来出现了广播电台,在电台播音便无此限制了。

中篇,又称"八大棍儿",一般可以连续说唱七至十五天。在单弦曲种中,较为特殊,三本和三本以上的曲(书)目就可称做中篇。而其他曲种的曲(书)目也有分本现象,仍叫做短篇。

短篇,也叫短段,通常一场演出即可完成的一个段子(曲目)就叫做短篇。起初的一段都比较长,有的可达三刻钟或更多时间。后来逐渐压缩到十五至二十五分钟,仍有继续缩短的趋势。单弦曲种中的大岔曲也属于短段。

小段。小段也分几种:一是书帽,也叫"髦儿",专用于演唱短篇之前。长篇书有时也在每场开说正书前加唱书帽。有些书帽篇幅稍长如《丑末寅初》等也可以作为短段单独说唱。另一是小段,即也可以独立演出的小型曲目如《八怕》等,八句或十几句,时间约三五分钟,有一些单弦曲种中岔曲的"腰截儿"也属这一类。二十世纪七十年代后多用于返场。但小段不能称为书帽。

清代常演的主要是各类民间流传的俗曲、子弟书、快书、岔曲、牌子曲和其他的文人作品,还有大量的艺人当中口耳相传、作者不明的曲(书)目。清末,出现了一批反映时事和社会面貌的作品,如同治九年(1870)"天津教案"之后不久,便有人编写了《火烧河楼》,以数板的形式详尽地叙述了天津民众火烧望海楼的情景,大街小巷广为传唱。再后,又有描述天津风物的《画天津》,如实记录了同、光时期的天津风貌。还出现了许多编写成数来宝形式的义和团宣传材料。

民国之初,具有开明民主思想的教育界、文化界人士与进步的曲艺艺人一起,组成了

天津艺曲改良社，着手搜集、整理曲艺唱词。对旧曲词进行审查、修订，剔除其中的糟粕。禁演或暂停演唱内容涉及诲淫诲盗、宣扬暴力或荒诞不经等不适宜树立良好民风的曲目。审订合格的曲目分期分批公布，在盲童讲习班和艺人中推广，也在《社会教育星期报》及各大报纸公布，以利民众监督。这时期，出现了一批宣传新思想新事物、针砭时弊的时事曲目。如《学校赞》、《好糊涂》、《劝剪发》等。艺人也参与了新词曲的编写，如京韵大鼓艺人白云鹏的《维持国货》，张小轩的《马大帅守杨村》等。时调、滑稽大鼓也上演了《叹时局》、《劝国民》、《醒世金铎》等针对现实的曲目。由演唱者集编、导、演于一身的纂弄书目的方式一直延续下来。另外，国民政府的某些机构如社会局和宣传部门，在审查演出内容的同时也组织人力编演了一些新的曲目，如《马占山抗战史》、《孙总理伦敦蒙难》、《一·二八之上海》等等。但是，曲艺作品很少有公开出版的机会，只有某些杂志从介绍、欣赏的角度偶尔刊出。后来评书艺人蒋轸庭自办《三津报》，专门刊登评书脚本，并分别结集出书。另外，坊间有石印的各种唱本，在杂货铺、馒头铺或小摊贩等处以"找零儿"方式销售。

1949 年 1 月 15 日天津解放，最先跟上时代、投入新曲词创作的是艺人。1 月 30 日便有单琴大鼓艺人翟青山在广播电台播唱新曲目。接着，艺人采用改编或旧曲新词的方法迅速上演了一批新节目。如白云鹏的京韵大鼓《新十女夸夫》、耿宝华的相声《新八大吉祥》等等。一些词作者也投入创作。根据时事报道、真人真事编写的，根据其他文学艺术作品改编的新曲目如《新灯谜》、《三勇士推破船》、《小姐儿俩拾棉花》等等，陆续搬上舞台，充实了民众的文化生活。

1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立之始，就出现了编写新曲词的高潮，天津各报纸几乎每天都有刊载。至五十年代初，《解放后的天津》、《刘巧儿团圆》、《小二黑结婚》、《王秀鸾》、《七个小英雄捉特务》、《特等劳模张淑云》等，反映抗美援朝战争、歌颂中国人民志愿军的《邱少云》、《一车高粱米》、《侦察英雄韩起发》等也都受到欢迎。1953 年夏季开始，评书艺人组织的评书研究小组决定停演坏书目，改演优秀传统书目如《水浒》、《小五义》。并积极准备，于次年春开始陆续上演了《新儿女英雄传》、《吕梁英雄传》等革命新书目。

1954 年至 1957 年夏秋之际，天津市文化局、天津市曲艺团等开始着力于抢救、保存曲艺文化遗产的工作。请老艺人回忆、口述书目的底本，组织人力整理、缮写或出版。突出的有评书老艺人陈士和的部分《聊斋》篇目。

五十年代中期以后，天津的曲目创作走向了专业化。天津人民广播电台、天津市曲艺团和各区的曲艺团队都建立了自己的创作组或业余创作组，形成了一个个曲艺创作群体。作家何迟，专业作者陈寿荪、陈洪凯、王家齐，业余作者王家骏等创作的相声《买猴儿》、《开会迷》，鼓曲《翻江倒海》、《夜战海河》等都是这一时期的优秀曲目。

1961 年，为贯彻"调整、巩固、充实、提高"八字方针，文化部下达了"关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知"。天津市积极组织力量，展开了深入、全面的寻访调

查。一方面抽调专人和张寿臣、蔡化千等老艺人一起，回忆、座谈，记录、整理他们的演出脚本；一方面举行多个曲种的传统曲目专场演出。这一阶段的工作历时约两年，取得了相当的成绩。荡调、莲花落等已失传的曲种和时调的一些濒于失传的曲目都重现于舞台，还得到了许多珍贵的演唱录音。老艺人曾振庭、张寿臣、王佩臣等和小彩舞的代表曲目还拍摄了记录影片。何迟等人之外，更多的词作者如王允平、朱学颖、张剑平、夏之冰、董湘昆等，投入了创编新曲目的工作，著名的《愚公移山》、《白雪红心》、《红心爱社》、《珠峰红旗》、《劫刑车》等和"抗洪"、"红岩"、"学习焦裕禄"、"学习雷锋"等专场演出中的许多曲目都常演不衰。评书艺人邵增涛等编演的《大闹西车站》、《红色跤场》以及《铁道游击队》等新书也受到广大市民的欢迎。

"文化大革命"时期，曲艺事业受到极大的损害。在一个较长的时间里，曲艺不能在舞台上演出。后渐渐恢复，曲艺工作者精心地编创了一批新曲目，如《军民鱼水情》、《打虎上山》、《峻岭青松》、《送女上大学》等。

中国共产党十一届三中全会以后，天津曲艺的曲目创作出现了前所未有的繁荣。老作家何迟身体虽已致残，仍坚持创作，他以口述的方式完成了《新局长到来之后》等相声新作。王鸣录创作的相声《教训》、《皆大欢喜》、《不正之风》，王允平、朱学颖、张剑平、夏之冰、石世昌、杜放等人创作的鼓曲《春来了》、《白妞说书》、《应该不应该》、《和氏璧》、《郅恽拒驾》，业余从事创作的王家骏、刘梓钰、董湘昆、刘德印等的作品《竞赛小曲》、《霸王别姬》、《并非讽刺裁判》、《木盆》、《大杂院的变化》等等，都有较大的影响。他们还设计完成了许多专场和系列节目，不少节目在全国、地区、省际和本市获奖。1980 年 3 月，文化部和中国曲艺家协会下发《关于收集整理曲艺遗产及曲艺史料、资料的通知》。在具体的落实过程中，曲艺演出团体把重点放在对传统曲（书）目的恢复演出和整理方面；曲艺研究部门则展开了对传统曲（书）目及史料的搜寻、蒐集和鉴别。积累了大量的文字、图片及音响资料。

《天津日报》、《海河说唱》、《天津演唱》、《曲荟》等报刊为曲艺新作品的面世提供了阵地。各有关部门协作出版了多种曲艺作品集，如：《曲艺选》一至十三辑，《曲艺作品选》一、二辑，《天津十年曲艺》(1949—1959)，《抗洪曲艺选》，《单口相声选集》等综合作品集。还有《评书聊斋志异》(一至四辑)、《张寿臣单口相声选》、《常宝堃相声选》、《李润杰快板书选》、《骆玉笙演唱的京韵大鼓》、西河大鼓长篇书《八百破十万》和《杨家将》、《皆大欢喜》(相声)等专题曲艺作品集。曲艺新作品和传统作品的结集出版，使它们得到更为广泛的传播。

**一肚子《三国》**　相声曲目。张寿臣早期创作。

叙甲、乙都对古典小说有研究，对《三国演义》更有独特见解，甲经盘诘承认乙确曾熟读《三国》。乙则借风使船，自称"一肚子《三国》"，曾发表过这方面的论文，还说过《三国》，表示要到三月三王母娘娘蟠桃会上去说。甲于是借题发挥，大谈蟠桃会：今年蟠桃会的知

客改为大肚子弥勒佛，并且把守南天门。又引《封神演义》，说弥勒佛出身是长耳定光仙，万仙阵未晃六魂幡有功才被佛祖缝上三瓣嘴、拉下长耳朵成了弥勒佛。今在南天门外出告示，凡沾酒、色、财、气者，不准进南天门。关羽来祝寿被阻，大怒，关平劝解说："您别跟他生气，咱说不过他。这个兔崽子一肚子《三国》哪！"借关平之口，戏谑地骂了乙，使用了早年相声常见的借代手法。

属子母哏的逗哏形式。开头部分甲乙二人议论《三国》中"谁有能耐"一段，常被用于相声《批三国》的垫话。

二十世纪二十至三十年代张寿臣常演，后传给小蘑菇（常宝堃）。小蘑菇与赵佩茹三十至四十年代经常演出。

**十八半**　卫子弟书曲目。诗篇，即在正书前演唱的小段，后来也作为独立曲目演唱。

全文仅八句，述独居的佳人夜间于闺中落泪伤情。八句唱词中每句都有两或三个"半"字，总计十八个"半"字（中有一个是谐音的"伴"），故名《十八半》。中东辙，七字句、八字句各半，末句加两个三字垛。词句文雅。

清末民初华学源传杨芝华，华学源、杨芝华均曾演唱，杨芝华并记有工尺谱。民国三十一年（1942）天津乐人刘吉典得到该谱，后又译成简谱，全文发表于《曲艺艺术论丛》1982年第三辑。

**十三辙韵歌**　木板大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓等传统曲目。短篇。又名《十三道大辙》。

曲文依中东、发花、怀来、江洋、乜斜、姑苏、一七、由求、灰堆、人辰、摇条、言前、梭波的顺序，编唱一年十二个月，每月六句，首句述月份及月令特征，如："正月里来正月正"、"六月里来三伏暑"、"十月里来小阳春"等。另五句述古人，每句一人一事，同一个月中述及的人与事相似。如"五月里来端阳节，刘备无时打草鞋，推车卖伞柴王主，贩卖酸梅洪武爷，吃粮当兵宋太祖，平贵乞食在长街"。"十三个月一年多，薛礼救驾淤泥河，李梦熊救驾全林寺，赵云救驾长坂坡，养由基清河桥前救过驾，陈琳救驾抱妆盒"。十三个月共叙及六十五人。结尾时有四句总括，全段共八十二句。木板大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓及早期之京韵大鼓等曲种曾演。

京韵大鼓艺人刘宝全早年还编演了《十三辙韵歌》，是用十三道大辙及两道小辙之名称编排而成，以少妇思夫故事联缀之。情节完整，编排合理，人物亦有性格。其中个别名称为适于故事需要，更改用字，如通用之"言前"作"檐前"、"摇（遥）条"作"瑶条"、"梭波"作"梭拨"、"人辰"作"仁臣"、"由求"作"游求"等。曲文用由求辙，共一百二十四字、十四句。全文为："'一七'佳人闷坐绣楼，'乜斜'杏眼泪交流。思想起'仁臣'儿夫出外去，一到'姑苏'老没回头。昨夜晚'游求'公子带来的信，说儿夫在'江洋'翻船顺水漂流。怒冲冲摘下'发花'摔在地，'怀来'就把汗巾抽。'瑶条'丝绦拿在手，拴在'檐前'暗点头。恶狠狠就把'梭

拨'入，眼望'中东'一命休。单等那'小言前儿'、'小仁臣儿'成人长大，纸化'灰堆'在坟头。"民国三十一年(1942)1月天津《游艺画刊》曾刊出全文，附有简介。

**十粒金丹**　东北大鼓传统书目。长篇。

叙北宋高廷赞因战功封镇国王。奸相吕国材与高廷赞旧有隙，又为子求廷赞之女梦鸾为媳被拒，益增忿怨。会北番背盟犯境，廷赞奉旨出征，连战连捷。吕相早与北番密约得宋室江山而平分之，于是设计陷高以通敌大罪。真宗大怒，召还，下狱。廷赞不肯诬服。吕相串通内监，蒙蔽真宗，使发配岭南，遂到岭南诸葛城皇叔威远王麾下服役。廷赞妾黎氏生子双印，三岁时被廷赞后妻伏氏之嫂与侄伏仕仁于中秋夜盗出高府，将杀之，幸得哑人任守志救护脱逃。黎氏失子投河自尽亦遇救。高梦鸾幼寄居外祖母家，成人后始知父被冤，弟失踪，庶母身故，大震怒，携婢返渔阳高府。伏仕仁惊艳，欲谋为妻，梦鸾愤恚，男装易容离家，拟往岭南探父。适北番再次进犯，岭南亦有匪乱，真宗下诏求帅。梦鸾乃迳赴京城，用未婚之夫婿寇云龙名，教场夺魁，点为征北元帅。吕相欲结为腹心，招为婿，梦鸾佯应之。吕相于宴席间将昔日陷害高廷赞之始末和盘托出。梦鸾窃喜父冤可雪，将于平定北番后揭露之。时寇云龙被继母屡屡加害，又诬告云龙杀人、贿官府判以流徒，为其友曹文豹解救。云龙易女装往雁门投亲，不遇，流落荒野，被番人引去见番后，云龙伪称是寇云龙之妻孟氏，番后喜爱，收为义女。至高梦鸾扫北，一战而捷，番王求和，将云龙送往宋营令夫妇团聚。高梦鸾疑系云龙另聘娶者，至晚，入内室戏之。云龙不得已，告以实情。梦鸾大惊喜，于是偕归京城。而梦鸾所荐征南元帅曹文豹与征南先锋双印在岭南得高廷赞之助亦一举平叛，于是高氏父子相认。回朝途中巧遇黎氏，夫妻、母子重逢。梦鸾班师，当殿揭穿吕相奸计，为父辩冤。曹文豹、高廷赞亦还朝。凡有功之人皆授官爵，并予表彰。

《十粒金丹》原为长篇说唱书词。成书于清代乾隆年间，旧有坊间线装封套石印本流传，二十世纪七十年代后有新式标点本出版。全书三十六万字。作者佚名，一说作者为清代蓟县女词曲家。整个故事人物众多，头绪纷杂，以吕祖赠高廷赞老家人郑昆之十粒金丹转合承接，贯串始终。人物与事件关联用因果循环以合理解释安排。如高梦鸾、寇云龙本为天上金童玉女，因嬉戏有思凡之意，故王母令同下凡历劫，并使金童转生为女，玉女转生为男，各有所为；其他如曹文豹为黑虎星临凡，高双印系武曲星转世，凡恶人皆有报应等等。

原书是唱与说白相间的唱本，用韵宽泛，但一节唱段只用一辙。唱句基本为比较规整的七字句与十字句。说白部分具明显的北京一带语言习惯。唱词流畅通俗，文雅细致，使用演述长篇书习见的多种赞赋，如述军容的"百花名"、述教场比武的"百药名"、描绘行军状况的"曲牌名"以及"骨牌名"等，便于演唱者发挥多种技巧。演出时，艺人有所改动，唱全本者大多有删节，亦有拆段演唱者，标名《高梦鸾扫北》或《一粒金丹》等。

东北大鼓艺人马宝山、京东大鼓艺人王艳秋等演出并在广播电台播音。京东大鼓、西

河大鼓亦有同名曲目演唱。

**二万五千里长征**　快板书曲目。短篇。1953年李润杰根据李传秀编写的对口数来宝改编。

曲文描写中国工农红军二万五千里长征的全过程，从中国共产党领导革命取得全国胜利，追述解放军及以往革命历史。由南昌起义、井冈山会师、五次反围剿说到二万五千里长征。依次叙突破乌江天险、召开遵义会议、过金沙江、过彝民区、过大渡河、飞夺泸定桥、过雪山、草地、突破天险腊子口、最后胜利到达陕北。末尾又概括叙述抗日战争、解放战争直到全国胜利。

花辙，用上、下句押韵的数来宝格式但并不拘泥于两句一换韵。开头"火山爆发天地动，中国人民大革命。千里雷，万里电，旧世道，要改变。黄河长江滚滚流，劳动人民要抬头"，以生动有气势的语言引出中国的历史巨变。中间描述长征，笔墨有详有略，对十八勇士突破乌江，过金沙江，刘伯承与小叶丹结拜，过大渡河、飞夺泸定桥等处描写较为细致。注重环境描写，如说泸定桥："敌兵烧毁了泸定桥，只剩下铁链几十条。两岸石壁像刀削，下面水急响声高。铁链高，河水深，低头一看眼都晕。"说雪山："雪压雪，山连山，雪深山高接上天。飞鸟绝迹没人烟，北风呼呼绕山巅。北风吼，北风寒，冰碴搅雪到处翻。出气难，吸气难，拔腿迈步行路难。哪个要是走不动，一倒到雪里就送了命！"以险恶环境烘托长征的艰苦卓绝。对革命战士的乐观主义精神也有生动的描绘，如："有个小鬼刚十七，吃着野菜笑嘻嘻。他说：'今天吃草吃鞋底，革命胜利我开飞机。'"

1953年李润杰在天津广播曲艺团广播晚会首演，后成为他的代表作之一。其弟子张志宽亦擅演，天津人民广播电台有他们的演唱录音。

**二上庐山**　单弦曲目。二十世纪五十年代末，陈寿荪根据同名山东快书唱词改编。



叙二十世纪五十年代，某工地烧水锅炉的李老汉，收到工会劳保委员送来的火车票和伙食费，让他明早出发上庐山休养。李不愿前去，问其缘故，李说出十几年前的一段苦难往事：当年有国民党张专员携家眷游庐山，李被雇来抬爬山虎，行到半山因饥饿劳累跌倒，张专员怒将李左腿打折致残。如今李行路不便，但绝不肯坐自己曾抬过的爬山虎，故不愿前去。劳保委员告以如今庐山已修好公路，可坐汽车直达山上，再无两人抬的爬山虎。工人也能上庐山休养，李老汉深感真是两个社会两重天，乃欣然同意二上庐山。

唱词为言前辙，采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔山东落子〕、〔云苏调〕、〔流水板〕等曲牌。其中李老汉忆苦时所唱的〔山东落子〕悲凉凄楚，能引起观众共鸣。

石慧儒於二十世纪六十年代初首演，后成为她的代表作。业余单弦演员都学唱石慧儒

的这一曲目。作品选入百花文艺出版社出版的《曲艺选》。

**二泉映月**　　梅花大鼓曲目。1980年石世昌据天津人民广播电台广播剧《二泉映月》改编。



叙江南民间艺人阿炳，自幼出家，在道院哮经、习琴。与歌女琴妹相识，结下情缘。阿炳为她伴奏助演，遭法师斥责，以触犯教规罪名将其赶出道院。阿炳到处寻找琴妹，不见踪迹。到二泉畔，对月思念。而琴妹自与阿炳分手后，被人骗卖到灯船上陪酒伴唱，倍受欺凌，后寻机逃出。为找阿炳也来到二泉边。二人相遇，悲喜交加，互诉离别后的苦痛遭遇，共享久别重逢的喜悦，不禁情感迸发，激情奔涌。阿炳将这一腔悲欢之情谱成了一曲《二泉映月》，流传到今。

唱词共八十句，中东辙。采用第三人称叙述及第一人称独白相结合，叙事和抒情相结合的手法，叙事简洁，侧重抒情。借助景物描写渲染气氛、抒发人物情感。

音乐设计赵学义、韩宝利。该曲目在唱腔上有较大创新，演唱中加入民歌小曲，伴奏中加入器乐独奏《二泉映月》的旋律，与梅花大鼓旋律自然糅合。

1980年由籍薇首演，参加第二界津门曲荟演出。1981年参加全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出，获创作、表演一等奖；1983年获本市首届鲁迅文艺奖，并由中国唱片社灌制唱片。天津人民广播电台、中央人民广播电台均予录音播放。作品发表于1981年《天津演唱》第十一期和1982年沈阳春风出版社出版的《北方曲艺选》。

**二重唱**　　相声曲目。1984年丁润洪、寇庚儒创作。

甲乙上场后先各自练声，然后互相赞美对方，称为"知音"，并比做俞伯牙、钟子期，随后各自献上一首歌。通过演唱发现甲适合唱高音，乙适合唱低音，因此商定携手合作唱一支二重唱歌曲，二人并对合作的和谐一致互相赞美。甲先报幕。合唱之后，二人都宣称效果之所以好是因为自己唱得好，随之便各自夸耀自己、贬低对方，且说没有你我便能夺魁获奖，都想要压过对方。再报幕时，二人先争歌曲曲目，再争排名先后，最后只得把各人名子的三个字拆开，合在一起来报。唱时，两人声音一高一低，一快一慢，并互相推挤往前站，几乎摔到台下。

属子母哏逗哏形式。作者使用了新的写作手法，以甲乙合作二重唱比喻人际关系。其中，甲独唱之前先向乙套问词句，是采用旧的相声手法；后来乙唱之前，甲故意将前几句唱词主动告诉给乙，以表示自己并非不掌握唱词，是将旧手法翻新使用。此外，在二人互相赞美对方或赞美自己贬低对方时，都采用有辙韵的排比句，衔接紧密。



魏文亮、孟祥光合演。作品发表于 1984 年 11 月号《天津演唱》。

**九女隋唐传**　京东大鼓传统书目。中篇。又名《响马传》、《破孟州》、《罗成卖绒线》、《小隋唐》。

叙三十六友结拜后，秦琼在孟州被擒，押入大牢。秦琼表弟罗成决心搭救秦琼。乃以卖绒线作掩护，潜入孟州。前后遇九个奇女子，个个武艺出众，却都相中了罗成，帮助罗成。罗成都娶为妻。在九女援助下，救出秦琼，大破孟州。

京东大鼓女艺人王艳秋擅演。

**七月七**　时调传统曲目。短篇。又名《光棍哭妻》。




曲文以七月七牛女团圆起兴，述小伙乍丧贤妻，睹物思人，倍加伤心。女儿焚烧纸钱，哭诉失母的苦况，絮絮述幼弟淘气磨人，一味找娘，更增凄苦。一时，父哭妻、女呼母，悲痛难抑。

曲调为〔靠山调〕。唱词为一七辙。不同演员的唱词稍有不同，如赵宝翠的开头唱词为："秋景天凉冷冷凄凄，返阴复晴雨点儿滴。年年倒有七月七，天上的牛郎会织女。神仙倒有团圆日，何况那世界上的人，少男妇女怕受孤寂，老怕丧子少怕伤妻，男女要守节总得到了年纪。"王毓宝的唱词则为："年年倒有七月七，天上牛郎会织女，神仙都有团圆日，年青的小伙儿丧了他的贤妻。"唱词多处用天津常用口语，如小伙儿哭妻有"贤妻你死的好不仁义"。小姑娘哭母，高五姑、王毓宝唱词有："我的娘啊！您老人家在哪里？撇下我这苦命的闺女，兄弟磨人见天见地找你。"王红宝所唱更有兄弟不听话"穿鞋上炕跋（音霸）了一炕泥"之句。而小姑娘焚化纸钱时"跪在当院里。哭了一声娘啊！叫了一声娘！我的娘啊！"一句哭腔，催人泪下，使听者产生强烈共鸣。《七月七》因而也被列为悲调之冠。

凡时调艺人均演唱。上述诸人外，秦翠红亦以之为代表曲目。赵宝翠在胜利公司，王红宝、高五姑在百代公司各灌制《七月七》唱片一张。天津人民广播电台存有王毓宝演唱录音。天津市艺术研究所存有上述音响。

**七星灯**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《孔明求寿》。

叙诸葛亮六出岐山与司马懿对垒于五丈原，病重呕血，自叹不久人世。姜维劝其祈祷求寿，力挽天心。诸葛亮乃于帐中设坛，布七星灯及明灯四十九盏，虔诚告天。到第七日，魏兵偷营，魏延仓皇奔入报警，扑灭主灯。姜维大怒欲斩之，孔明劝止。于病榻上托付姜维以掌兵权兴汉室重任，又授兵书及连弩之法。姜维大恸受命。诸葛亮又呼马岱、杨仪，密嘱除叛退敌回兵安排，与众将诀别，溘然而逝。

京韵大鼓所用本由子弟书移植而来，系将原作之两回并为一段，词句有较多改动。唱词为中东辙，七落，一百六十句。句式灵活富变化，混用七字句与十字句，并大量使用十余

字、二十余字长句，其中穿插三字垛、四字垛及五字短句，各落结尾皆用多层次之长句加强演唱效果。曲词文雅庄重，于叙事中注重以景物渲染气氛、衬托人物苍凉心境。如孔明祭灯前："时逢正是那中秋景，那一种是凄凉的景况迥不同。只闻得，悲雁唤长空、钟声敲远寺，犬吠夜行人，谯楼漏三更。愁漠漠，野外寒烟压满地，黑漫漫，临山傍水雾飞腾。唰啦啦，林中的落叶惊宿鸟，明皎皎，一轮皓月挂寒空。冷清清，玉露零零银河耿耿，静悄悄，这旌旗不动、刁斗无声。光闪闪，星灯布满中军帐，凄凉凉，微微隐隐起了悲风。"以寂静中的声响同风声中的寂静互为对应，益形黯淡。重垒词的运用更加强了音韵美。

京韵大鼓演员白凤鸣、白云鹏皆擅演，刘宝全早年亦演唱，其他刘派演员林红玉、小岚云、侯月秋、小映霞、孙书筠等均常演出。小彩舞演唱偏于白凤鸣风格，天津市艺术研究所存有其演唱录音。

梨花大鼓亦有同名曲目演唱，且早于京韵大鼓。内容略同，唱词稍减。于秀屏、刘云霞、小艳芳等擅演。

**八百破十万**　西河大鼓传统曲目。短篇。

叙北宋末年奸臣当道，朝纲败坏。金兵入侵，掳走徽、钦二帝，宋高宗偏安临安即位，金兀术统兵十万渡黄河南下，高宗派宗泽去请岳飞抗金。岳母在岳飞背上刺"精忠报国"四字。岳飞在徐州挂帅，派牛皋为先锋，率八百精兵迎敌。牛皋枪挑金邦先行哈里壮、哈里强，杀散敌三千兵卒。金兀术领大军杀来被牛皋诱入八盘山，施火攻计使十万番兵伤亡过半。金兀术带残部溃逃，又被岳飞以水淹之计几乎全歼。兀术仓惶逃命，身后只有残兵败将不过三四百人。至南山口，岳飞已亲率精兵阻路。

唱词花辙。句式长短不一，为口语化实词。有对牛皋的二十二句英雄赞及火赞，疆场赞，并为岳飞、兀术等主要人物"开脸"。以岳飞、金兀术对阵时的枪赞及"结语"结束全段，并不直接演述交战情形。

民国初年，西河大鼓名家郝英吉即以《八百破十万》在天津享名，其子郝庆轩、女郝艳霞也都以该曲目为保留节目。

1961年《曲艺》双月刊第四期刊发了郝艳霞述《八百破十万》曲词。

**八花八典**　岔曲传统曲目。以八种花引出八个典故，故名。

曲文依次举出兰花、海棠、菊花、桂花、荷花、桃花、梅花、牡丹等有特色的名花，以之象征高洁、清雅、脱俗、坚韧等品格，亦称赞其艳丽、芳香。凡提出一花名，即依其在世人心目中之地位予以评价，如"兰为王者香"、"海棠是花中仙"、"菊同隐逸士"、"莲乃花君子"等，随即选取与此花有关之人物或事件中影响最深远的一则古人品花、赏花的典故，如兰花取"孔夫子在幽谷称场"，海棠取"苏东坡尝恨有艳无香"，桂花取"唐明皇，广寒曾赋蟾宫桂"，莲花取"西施曾被吴王宠，逞风流采莲戏舞在龙舟上"。又如陶渊明与菊、孟浩然与梅，桃花则用了武陵渔人误入桃源故事，最后以唐伯虎曾画"花中之王"牡丹为结。全曲以幽谷兰

始，以富贵花终，显示了文人的心境。

唱词江洋辙，词句典雅，多为五字和七字句，并有四字垛句。

单弦演员均常演唱。荣剑尘、常澍田更以之为代表作。二十世纪三十年代常澍田在胜利和蓓开公司灌有唱片。天津市艺术研究所存有音响。

**八　喜**　京韵大鼓传统曲目。短篇。

刘宝全1908年灌制之京韵大鼓《八喜》唱片存唱词八句。为："喜只喜您福字儿安康、福上寿多添，我喜只喜福禄高高寿绵绵。我喜只喜福如东海您是长流水，那喜只喜寿比南山福涓涓。喜只喜根福儿来迟愿寿远，我喜只喜、我愿只愿，那福寿二字这不常在您的眼前。我喜只喜福共海天，我喜只喜寿福三多永千年。"曲文采取直接同观众对话方式，是较典型的"福寿八喜"唱段。

木板大鼓、西河大鼓、太平歌词、岔曲均有此曲目，唱词有多种，均为吉利喜庆内容。鼓曲演唱时作为其他曲目之"鼍儿"（即加在正活前的小段，相当于"书帽"）演唱。

岔曲之《八喜》曲词、格式均不相同。

天津市艺术研究所存有刘宝全唱片音响。

**小八义**　西河大鼓传统书目。长篇。为《大宋八义》的续本。因书中正面人物多为水泊梁山之后代，故又名《梁山后代》。

叙北宋末年，天官周令印忠正廉洁，不与奸党为伍。得罪奸臣蔡京，被栽赃陷害，满门抄斩。周子景龙，逃离东京，至济宁投奔表兄徐文彪（梁山金枪手徐宁之子），后又结识双鞭尉迟肖（唐将尉迟恭之后代），双头太岁孔生（独火星孔亮之子），唐铁牛（大八义孔华阳之弟子），时常青（时迁之子），花萍（花荣之子），赛活猴阮英（阮小二之子），共同结盟为"小八义"。众弟兄决心为周家报仇，与奸臣蔡京一伙进行殊死斗争。后周景龙得中状元，在忠臣、侠义的帮助下，冤案终得昭雪。书中精采情节有"阮英大闹太师府"、"孔生除害战凶僧"、"水耗子金贵盗三宝"、"透龙剑刺死铁罗汉"等。艺人在演出中续书较多。

京东大鼓有同名曲目演唱。京东大鼓演员刘文斌在书场、茶楼经常演出。二十世纪三十至四十年代还在广播电台播唱。田起山、田荫亭等经常演出。

**小二黑结婚**　京东大鼓曲目。中篇。二十世纪五十年代初刘文斌与刘少斌根据赵树理同名小说并参考同名评剧演出本改编。

叙二十世纪四十年代前期，抗日根据地某村，先进青年刘二黑与于小芹，冲破封建传统观念的束缚，摆脱双方家长迷信、自私与保守观念的阻挠，战胜了窃据村武装实权的坏分子金旺等人。区民主政府给予了关怀与支持，拘押了一向为非作歹的金旺、兴旺，调查其罪行。并说服小二黑之父、绰号二孔明的刘修德，将他为二黑收留的童养媳作为女儿养育；动员于小芹之母"三仙姑"，退掉为小芹包办的婚姻。二黑与小芹终于取得婚姻自主的彻底胜利。

刘文斌于1953年曾在天津人民广播电台播唱，也在书场演唱。

**小上寿**　太平歌词传统曲目。短篇。又名《三婿上寿》，取材于民间笑话。

叙一员外有三个女儿。大女婿是一文士，二女婿是武举，三女婿是老实的庄家汉。员外寿辰，三个女儿和女婿都来拜寿。寿筵上，岳父让三个门婿各说一个酒令，要"人"字起"人"字落。大姑爷、二姑爷都轻松过关。三姑爷因缺少文化，迟迟不能对答，三姑娘脸上挂不住，急得偷偷拧了三姑爷一把，三姑爷应声说道："人不拧你，你倒拧人！"恰巧符合了酒令的要求。

唱词仅三十句，言前辙，多通俗口语，如："蔫里蔫干把手腕儿一伸"等。王兆麟的代表曲目之一。民国十九年(1930)，他曾在胜利唱片公司灌制唱片。天津市艺术研究所存有音响。

西河大鼓与评书有同名曲目演出，均有较多铺叙。

**小神仙**　相声传统曲目。单口。张寿臣代表作。



叙有以卜卦为生者，于临街药铺门前设摊，初无人问津。一日，有老少二人口角冲突。卜者设词解劝，其言皆中，二人惊服，以"小神仙"呼之并代为传扬。卜者身价陡增，日进百余元。药铺主人目睹"小神仙"财源滚滚，深为忌恨，乃故意求卜算，欲寻衅驱逐之。小神仙姑妄言之。适有豆腐房老掌柜晨起失驴，前来卜问去向。小神仙乃令老掌柜即入药铺购药，速服下，驴可自归。药铺主人乃以泻药巴豆一包付老掌柜，服后大泻，至夜不能止，蹲踞于巷口。其驴本系溜缰后自行走入邻家，邻人扣留欲图利。见老掌柜在巷口久久不动，且发恨怒之声。邻人恐事发难堪，耗至凌晨，悄将驴放出。时老掌柜已近虚脱，突见驴自行归来，大喜，极口赞小神仙之灵验，称天明后为小神仙挂匾云。

故事完全以误打误撞及巧合推进，情节本不复杂，但转折常出人意料。如开始时发生争执之老少二人，系因老者以刚冲入滚水之宜兴壶烫伤小伙，卜者为息事宁人先劝住小伙，又嘱老者小心看好"宝壶"。老者归家后将壶置于墙壁高处之壁龛中。不料墙另侧居住之贫穷苦力工人，在墙上钉木楔以晾衣，恰恰凿在老者壁龛处，将壶顶落摔碎。造成卜者预言应验。而豆腐房之邻人并不知老掌柜蹲在巷口是因腹泻过频，无力走去茅厕，却误认为自己藏驴已被发现；且老掌柜已感到腹泻是小神仙的责任，不由痛骂，邻人不明就里，更加心虚，才有放驴之举。再如，小神仙"推算"出药铺应在当天开张、卖出二元钱药材，为使己言不妄，告诉老掌柜必须买二元药材而不必问药名，药铺主人给了巴豆本是要小神仙的"卦"不灵，但恰好老掌柜之妻出自药农家庭，识得巴豆，不敢不为丈夫煎药，全用又恐发生意外，乃悄悄藏起一半。待驴归来，老掌柜大喜，盛赞小神仙灵验，其妻忍耐不住，告之以真

相，不料老掌柜大怒，劈脸就打，并说熬一半就这样灵，若全都熬上，笼头也就回来了。虽每一环节都由误会或误打误撞构成巧合，但每一环节均可信，且反映了旧时的社会真实，如穷汉洗衣等穿，老者宝爱茶壶等。讲述语言朴素生动，因情节环环紧扣，无需节外生枝另加外插花噱头已足令人捧腹。

张寿臣演出本由张奇墀记录、何迟整理。留有演出录音。

**小　翠**　单弦曲目。中篇。单弦艺人王剑云根据蒲松龄《聊斋志异》卷七《小翠》改编并演唱。

叙浙江王太常少时，有狐在其身下避雷霆，及登进士入为侍御，生子元丰，痴，年十六，有妇人送女小翠，美而慧，愿嫁元丰，夫人爱之，乃成婚。小翠不嫌元丰痴，日与之嬉戏。同巷王给谏忌王太常，欲加害。小翠伪作宰相貌，往拜王太常，又故意过王给谏门。王给谏疑宰相与王太常厚，遂与王交好。后王给谏来太常家窥探，小翠令元丰著皇帝冠服嬉戏，王给谏脱其冠服而去，上疏皇帝告王太常不轨，帝查勘冠服系禾杆、败布所制，又面召元丰证实乃痴儿嬉戏，王给谏以诬告充军。王太常至此始觉小翠奇异，使夫人诘问，翠不言。小翠又以热汤浴元丰，治愈痴呆。后小翠失手摔碎价值千金之玉瓶，公婆骂之，小翠怒而去，临行始告元丰：彼乃狐女，因母曾遭雷劫，赖王太常庇护，故送女报恩。元丰告父母，皆悔恨。元丰思小翠，哭欲死，后在村外王家别墅花园遇小翠，婆母亲来谢罪，小翠仍不肯回府，乃与元丰留居园中。小翠劝元丰另娶，遂订婚锺太史家。此后小翠容颜渐变，至锺女过门，容貌与小翠后来面貌相同如一人，再到花园则小翠已去。

唱词分六本。民国二十四、二十五年(1935、1936)王剑云曾在天津青年会电台播唱。

评书亦有同名书目。为陈士和的五十个《聊斋》书目之一，由陈士和改编，较原著增加大量细节描写，1956年曾记录整理，由天津人民出版社出版单行本。

**大义灭亲**　快板书曲目。短篇。1981年李润杰编写并演出。

述抗日将领吉鸿昌的故事。吉回乡私访，见一大娘在林中上吊，吉救下，大娘不谢反怒，说救她即是害她，吉自任为其分忧解愁，大娘始诉经过。原来大娘与孙儿王大良相依为命，吉鸿昌之侄三狗强奸了大娘的孙媳，孙媳自尽；三狗又害死大良，大娘到县政府告状，县官反说是诬告，后三狗虽然被押，实则保护起来。吉鸿昌将钞票银元赠给大娘，嘱她等候并留卫兵保护。吉亲至县政府，将三狗押来，当场枪毙，为民除了害。

曲词善用悬念，如只描写吉鸿昌外貌但先不露其名。又多用巧合、误会等方法，如吉鸿昌令卫兵保护大娘，是防其再寻短见，大娘则误认为是要抓她。二人对话中也多用误会以增加矛盾冲突。引人入胜。唱词共三百五十余句，江洋辙，句式除七字句、十字句外多用十字以上长句，长短句相间。在吉鸿昌说自己"脑袋硬"时，连用八个三字句。语言通俗，多用口语。

李润杰以本曲目参加1981年天津市曲艺新节目汇报演出，后成为他的保留曲目。天

津人民广播电台存有录音。作品发表于《天津演唱》1981 年 9 月号。

**大师兄闹衙门**　　相声曲目。单口。1959 年项馗据民间传说改编。

叙光绪二十四年(1898),清廷勾结洋人攻打义和团。义和团在落垡打垮清军,但难敌人数众多的洋枪队。二师兄被抓,送到武清县衙。大师兄化装安次县官之父到武清县衙,称衙中押的是自己的表弟王德升,而义和团的二师兄王德胜已被安次县抓到且招了口供。又说自己的儿子安次县官不肯向武清县要人,为此与儿子闹了别扭,已经给现任天津道的盟兄去信,要他撤掉儿子的官职。表示自己可以用“干爹”身份担保,放人后让天津道补送“公事”。武清县官颇感为难,但真闹到天津道,也于己不利,于是同意让二师兄跟这位“干爹”一同回去。此时安次县官来到,武清县官怕他“父子”见面矛盾激化,于是让衙役告诉安次县官:“老爷子正发脾气,请在客厅稍候。”大师兄更装作不依不饶,非要当众教子立家法不可。在武清县官央求劝解之下才拉着二师兄出衙门上车而去。待到两县官见面,先鉴赏安次县官新得的宝物扳指与鼻烟壶。当两人渐渐弄清大师兄并不是他们任何一方的爸爸时,才意识到是义和团来救人,方知上了当,但已追赶不及。武清县官窘急之下,宝物也砸碎了。

常连安等演出,颇受欢迎。

**大杂院的变化**　　天津快板曲目。短篇。刘德印作于二十世纪八十年代初。

叙天津河东区李公楼一个大杂院,住户众多,人口混杂。每天孩子闹、鸡犬吵、小青年播放音乐声不绝于耳,上夜班的职工白天无法休息。各户又只顾自家方便,随处搭盖,乱堆杂物,乱倒垃圾,使院内的走道狭窄,下水道堵塞,垃圾成山,浊气薰人。为争地盘,邻里之间还常吵嘴打架。在军民共建文明街道活动中,街道党委请来解放军排长李贺年。他率领大院内居民一起改变大杂院的状况。各家出人组成突击队,大搞卫生,清除垃圾,整修大院,使面貌焕然一新。为了保持清洁,美化环境,还定了值日制,并在院中垒起花坛,栽种花草。为庆祝大杂院被评为文明院,居民们备上好烟好茶,杀鸡炖肉,感谢解放军排长李贺年。

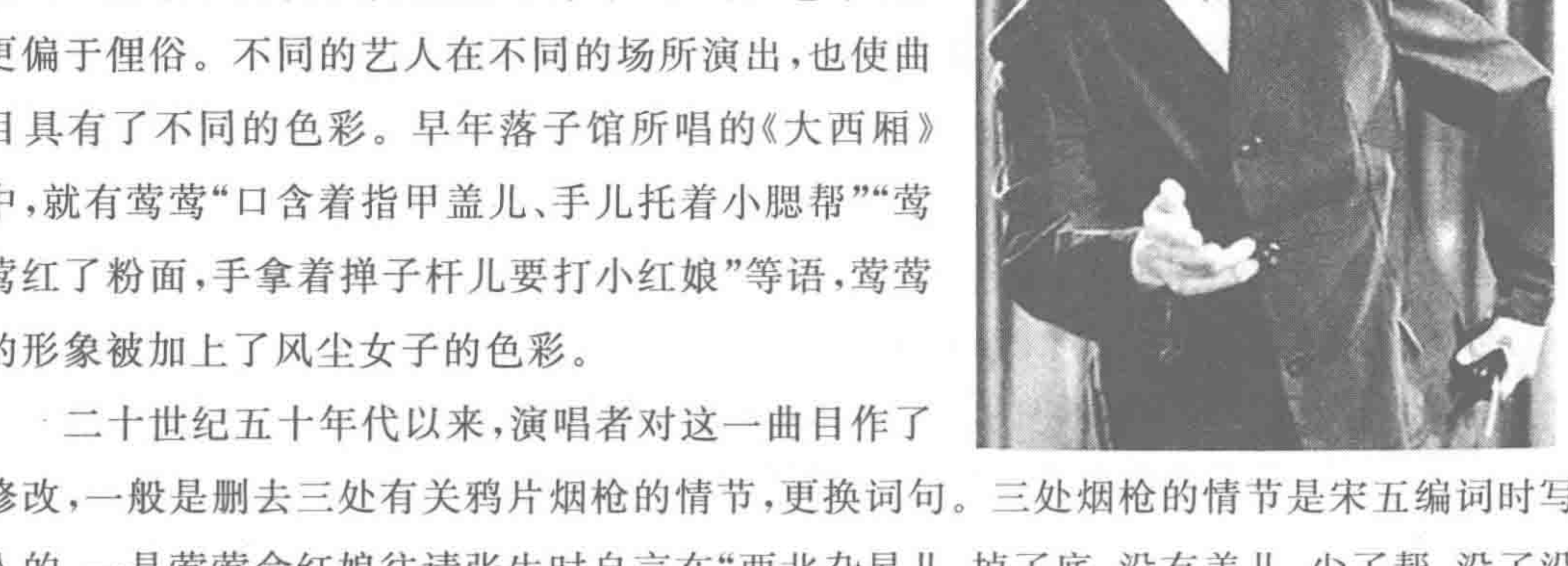
作品语言通俗流畅,生活气息浓厚。使用小言前辙,更显语句灵活俏皮,增强生活化和幽默感。业余演员刘德印首演,并参加了天津市文化馆系统“军民共建文明街”文艺演出。作品发表于《天津演唱》1983 年 11 期。

**大 西 厢**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。取材于《西厢记》故事,由《西厢子弟书词六种》之卷三“红娘下书”演变而来。

曲文述崔莺莺闷坐香闺,想念张君瑞,令红娘假托借笔砚往西厢邀张生来见。红娘会意,迳到西厢。故意以崔夫人追查跳墙事恐吓张生,张生大惧求免。红娘尽情嘲弄一番,始引张生至莺莺处赴约。

京韵大鼓《大西厢》以《西厢记》故事为依托,借题发挥,详写红娘至西厢所见之景物,展示了清代世族家庭生活之侧面。它的题材、体裁、结构方法与格律都独具一格。

据传，京韵大鼓《大西厢》曲本为清末盲艺人、怯大鼓名家宋五编写。系以“红娘下书”为基础，以扩大句子容量、增添内容等方法，撷取《西厢子弟书词六种》一些卷的片段，改编而成。改编后的曲本成为当时的“现代曲目”，以清代、近代人听清代曲文，想像清代及近代风物，自然熟悉亲切。乃成为宋五的代表曲目。刘宝全得宋五之亲传，多年演唱中，丰富了唱腔，强化了北京语音的轻俏、生动，使整个唱段节奏多变、高潮迭出，直至成为曲种中的精品。故此尽管多年来屡有对《大西厢》批评的文章，仍然不影响刘宝全每一贴演，座无隙地。



京韵大鼓不只一种曲本，刘宝全与小黑姑娘、小岚云、林红玉、孙书筠等刘派传人所用曲本相同，是在宋五所编的基础上改进而来。小彩舞中年以后所唱与刘本略有不同，基本仍可视为一种。另有“老本”《大西厢》，一些细节直接承袭《西厢子弟书词六种》卷本，而更偏于俚俗。不同的艺人在不同的场所演出，也使曲目具有了不同的色彩。早年落子馆所唱的《大西厢》中，就有莺莺“口含着指甲盖儿、手儿托着小腮帮”“莺莺红了粉面，手拿着掸子杆儿要打小红娘”等语，莺莺的形象被加上了风尘女子的色彩。

二十世纪五十年代以来，演唱者对这一曲目作了修改，一般是删去三处有关鸦片烟枪的情节，更换词句。三处烟枪的情节是宋五编词时写入的，一是莺莺命红娘往请张生时自言在“西北旮旯儿，掉了底、没有盖儿，少了帮、没了沿儿，缺少盖儿，丢了锁皮、丢了钥匙、崩了锁簧的破皮箱，在箱子底儿上还有那多少年用不着，湘妃竹、裂了杆儿，黑啦咕叽儿的那杆烟枪”；二是红娘在书房门外遇书童时，“这个小书童儿说，你要问他呀，清晨早起吃了点儿点心、喝了碗绿豆汤、他一个人儿的要烟枪啊，自己个儿在书房”。另一处则见于红娘与张生对答时所说“夫人怒，气满了胸膛。赶上前乓乓乓、咣咣咣、打了我们三巴掌，给了我们三烟枪”。亦有删去莺莺要打官司一段者（如小岚云、小彩舞是）。六十年代以后小岚云、小彩舞唱词互有出入，但均存唱词二百十四句。

京东大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、河南坠子亦有同名曲目。

京东大鼓分为三回，基本是依照《西厢子弟书词六种》卷三“红娘下书”原文演唱。少数句子由卷二莺莺降香、听琴中移入，句子排列稍有变化。原文以七字句为主，有近三分之一为十字句，另有少量双七字句与长句。文言与白话相间，俚语与成语并用，市井气与书卷气共存。唱词三百二十六句，计：头回八十八句，二回八十四句，三回一百五十四句。

西河大鼓为单本，篇幅亦较长，郝艳霞演唱本为三百句。曲本与京韵大鼓曲本较接近，对子弟书原文改动颇大，具通俗细致特点。较突出的差异如：增加长句子。京韵曲本的超

长句子约四五个，西河本有十几句之多，且有时连用。如红娘劝莺莺进餐、吃甜食时，西河本作“蜂蜜不甜我多搁上青糖、红糖、冰糖、白糖、雪花儿宫粉的白糖”。下接莺莺“吃的喝的……全都不爱”长句。又如“咱主仆哇，告张生，千不该他万不该、真不该、太不该、最不该、都不该、他不该，三更半夜半夜三更，溜儿溜秋，搭儿搭讪，磨儿磨喝，探头缩脑、缩脑探头，跳过我们主仆上白下青、下青上白，掸磨细白、细白掸磨，磨砖对缝、对缝磨砖，鹰不落、不落鹰的粉皮花儿墙”。曲本的改变体现了西河大鼓唱腔常用垛句的特点。河南坠子曲词更为夸张，莺莺要打官司一节，称“收拾二十四口大皮箱”。梅花大鼓则除金万昌二十世纪四十年代曾在天津演唱外，能演者不多。

各本皆用江洋辙，惟河南坠子曲词中引入了“一去二三里、烟村四五家、亭台六七座、八九十枝花”，加句头成为七字句，有临时换辙现象。

天津市艺术研究所存有京韵大鼓清光绪三十四年(1908)王红宝唱片音响，民国十年(1921)或民国十一年刘宝全唱片(一张)音响，民国十八年小黑姑娘唱片(两张)音响，民国二十五年刘宝全唱片(一套三张)音响，二十世纪六十年代以后小岚云不同时期演唱录音三种，骆玉笙演唱录音一种及京东大鼓李承秀演唱录音，西河大鼓郝艳霞演唱录音。

**大宋八义**　评书传统书目。长篇。

清代评书艺人王瑞和作《大八义》，其后，王的师兄华瑞升作《善恶图》，是为《大八义》之后部书。其后各自传艺时，两书目互不相混。说《大宋八义》者必不说《善恶图》，反之亦然。英致常到天津演出并定居后，将《大八义》与《善恶图》融会在一起，突破原来的界限，并丰富了内容，成为具有天津特色的《大宋八义》。

“大宋八义”是宋徽宗年间，东京汴梁金针八卦左云鹏传授的八名弟子宋锦、赵华阳、苗庆、白胜公、张明、陶金、阮宏方与阮茗方，各占八卦之一卦。前部书书胆为“蛮子”赵华阳，后部书石录出世成为书胆。襄阳王为反面上层人物，府中有聚宝楼，八义与石录等三拆聚宝楼。内容火炽热闹。有赵华阳爬碑献艺，各镖局亮镖会比武，擂台较量等。书中有的人物怪异，如张明白天手持马杆，只露出白眼球，以盲者面目出现，夜间却比任何人都看得清看得远。“坏拐子”鲁青本领出奇，擅“打金蟾”绝技，即把水喝进腹内，再用气功压出，似一支水枪，可打倒对方。

《大宋八义》由英致常亲传徒孙顾桐峻。二十世纪二十年代后期顾桐峻开始在《新天津报》及《新天津晚报》供稿连载，后结集成书出版。顾桐峻逝世，由岳桐春、孙桐昌继续追记发表。三十年代以来姜存瑞说《大宋八义》亦颇具天津特色。

西河大鼓亦有同名长篇书目。系由评书移植而来。说唱《大宋八义》者有田起山、田荫亭昆仲。他们将评书艺人温杰玉请到家中念书道子，进行记录，再增加唱词进行演唱。

**大花鞋**　太平歌词传统曲目。短篇。

曲文说的是“有个大姐黑不溜秋，身量不高过了鼓楼”，用了八个布铺的桃红布，使坏

了六筐绣花针，费了九年的工夫，才把一双花鞋做好，试了试脚大鞋小。大姐的女婿身高十丈，却能在大姐的鞋里打跟头。“您要问大姐脚有多么大，脚后跟站在上海的大世界，脚趾头到了扬州”。

太平歌词唱词仅十六句，由求辙。语言通俗，用极其夸张的手法，描写大姐的大脚，富于情趣。是王兆麟的代表曲目之一。民国十九年(1930)，王兆麟在上海胜利唱片公司灌制了唱片。末句唱词因为王兆麟当时正在上海大世界游艺场演出，是“现挂”性质。

西河大鼓有同名曲目，为西河大鼓艺人常演曲目。

**大闹西车站**　　评书书目。短篇。1960 年邵增涛创作并首演。

1960 年天津南开区书曲队评书演员邵增涛为编写革命斗争内容新书目，曾较长时期深入到天津机车车辆机械厂(简称西沽机厂)，编写出评书长篇新书目《大闹铁路局》。《大闹西车站》是其中一个片断。

述 1947 年国民党统治时期，西沽机厂绰号“成不了”的新厂长上任后，以叫大家买公债为名，半年不发工资，经过工人们斗争，发了二成，但裁员四百多人。同时西车站等部门，也将要裁人。中国共产党西沽机厂地下组织负责人之一的张振荣，在西车站老扳道工金不换等协助下，组织西沽机厂工人到铁路局请愿，要求照发工资，让被解雇的工人复工，给工人人权自由，得到西车站铁路工人坚决支持。驻西车站宪兵中队队副马金柱，带全体宪兵倾巢而出进行镇压。此前，张振荣已安排工人纠察队员赵元贵趁对峙混乱之际，立即去北车站送信。铁路工人与持枪宪兵发生冲突，张振荣暗示大家准备好下午总罢工的统一行动，自己与金不换等五人被抓到宪兵队。其时，北站正召集各车站地下组织负责人紧急会议，研究大闹铁路局的统一行动计划。接到赵元贵报告后，立即向与会者进行传达，提出行动计划，津浦路全体同仁总罢工，声势浩大的铁路工人队伍，冲到宪兵队，高呼口号，争人权，反对殴打、逮捕铁路工人，要求放出被捕弟兄，赔偿损失。经过激战，宪兵队长王国栋完全答应了铁路工人的要求，放出被捕的张振荣等。张振荣等带工人们乘机车去北车站，支援大闹铁路局的行动。

1960 年编写完成后，邵增涛即在六合市场书场演出，演出中根据听众意见有所修改，1961 年曾在天津人民广播电台播讲。作品刊载于 1961 年《曲艺》第一期。

**大姐算卦**　　西河大鼓传统曲目。短篇。

叙大姐年近三十，尚未出嫁，乃召瞽目算卦先生为之卜算。算卦先生先不能辨大姐是男是女，再推算时，说大姐应在六十三岁出嫁，而过门三天就妨死女婿。大姐怒极，将算卦先生赶出大门。惊动邻舍前来探问，大姐犹自余怒未息。曲将终时有句云：“有了钱别算卦，有钱可给说书的。”

唱词为一七辙。句式灵活，语言生动。为调侃性小段，常用于开场之前，作为“毛儿”演唱。

二十世纪二十年代，焦秀云曾灌制唱片一张，题为“河间大鼓”，用“怯音”即河北方音演唱，夹说夹唱。天津市艺术研究所存有音响。

**大春景**　单弦传统曲目。短篇。

描述春天景色，如“柳絮飞扬”、“花明柳媚”、“桃开杏谢”、“杜鹃声悲”以及徜徉山水之间的渔翁樵子、骑牛背放风筝的牧童等所见的小桥流水、蝴蝶双飞、鸳鸯戏水等。最后以“临行又把高歌唱，唱的是‘天地有情容我老，碧天云外雁成行’”作结。

《大春景》为单弦之腰截儿。江洋辙，〔曲头〕、〔曲尾〕中间夹有〔南锣〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕、〔玉娥郎〕等四个曲牌，每个曲牌仅用一落，且采用最短的标准句式，如〔南锣〕三句为六、六、七字；〔罗江怨〕每句仅四字，末句七字；〔倒推船〕每句七字。是单弦艺人经常演唱的著名曲目，常澍田的代表作。二十世纪三十年代常澍田曾在蓓开公司灌制《大春景》唱片一面。天津市艺术研究所存有音响。

**山东斗法**　相声传统曲目。单口。

叙明永乐年间，琉球国遣道士来中国炫耀法术，皇帝下诏求访可抵敌之人。有肉铺掌柜孙德龙者，嗜酒如命，镇日在酩酊醉中。适于街头见皇榜，询知缘由，乘醉揭榜，被看榜人请入皇城。皇帝以为求贤得贤，大喜，令即于御前斗法。孙德龙候于朝房不觉盹睡，被大臣唤醒告知斗法事，吓退酒意，求免，大臣以利害喻之，乃鼓勇而出。武士依道士指点安设高台，双方各据一台。道士依常规作法：驾云登高台、打坐，宣佛号致礼。孙德龙骑坐于武士金瓜头上，借力扔上高台。孙原不识字，亦不解法术，随身带一酒壶、一搭肉钩竿，凡道士施行之法术皆以肉铺行业中生意经理解、回答之，道士焚符，打禅语均予歪曲破解，道士如堕雾中，屡斗屡败，急作法欲由空中遁去，被孙德龙投出钩竿打下法台，伏地认输。皇帝惊喜非常，故使道士自述失机之由以窘之。又亲自询问孙德龙取胜之法，孙一一解说，始知全系误打误撞、机缘凑巧而已。

作品用荒诞手法，虚拟中国屠户与外国“高人”对垒；又连用误会法造成孙德龙侥幸取胜。其误会取材于社会日常生活，设置合理，使人能够信服。如斗禅机一节，道士伸一指，意为“一佛顶礼”，孙出二指，道士解为“二圣护身”，再出三指表示“三皇治世”，而孙自思若自己出四指，则道士将以五指占先，乃抢先出五指，道士以为是“五帝为尊”，大惊，急拍胸示以“佛在我心头坐”，孙竟手拍头顶，道士以为是“头上有青天”。实则孙德龙以为道士出一指是“要买一扇猪”，自己出二指表示“买两扇也行”；道士出三指，孙理解为“要三十斤的”，乃出五指告之“来五十斤的吧”；道士拍胸，孙认为是“买下水”，于是手拍头顶系“连猪头都给你”之意。全段于听众恍然大悟时结束，取得强烈效果。

演出时，表演孙德龙用“倒口”，说山东方言，着力表现其理直气壮、自信的憨态。与琉球道士之谨慎、心虚气怯成为鲜明对照。演出时要求倒口娴熟，环环紧扣。

《山东斗法》是相声常见曲目，各代相声艺人演说单口相声者多有此曲目。各人风格及

故事线索不尽相同。现存两种主要演说方法。一种以刘宝瑞为代表，于二十世纪五十年代以后对原曲本有所加工，其解释道士做法如驾云登台、焚符念咒，均以现实之弄虚做假手法体现。如登台时谓道士手脚均缚有小钩，系乘烟雾攀援而上者，并非真正“斗法”。一种以常连安为代表，道士系一真正法师。表演时注意细节的刻画，如孙德龙之心理活动及其醉时、醒时举止。作品篇幅较长，表演需时三刻钟以上。二十世纪三十年代以来，常连安以其为代表曲目之一。至五十年代后，简化了“入活”部分内容，精炼了过程，仍需四十分钟。

张寿臣亦以此为代表作，名为《山东人斗法》。入活部分由明代“万国来朝”之“琉球国”派道士来中国朝见开始。详细描绘场景、人物，颇多考据说明。留有二十世纪五十年代演述记录稿。

天津市艺术研究所存有常连安五十年代演出之实况录音。

**马介甫**　单弦传统曲目。取材于《聊斋志异》卷六《马介甫》。

叙秀才杨万石妻尹氏凌虐家人，杨父不得温饱，杨妾王氏遭鞭打致流产，后竟被卖。杨侄喜儿亦受荼毒，而万石畏妇如虎，不敢稍拂逆之。万石与弟万钟赴郡试，结识马介甫，马介甫实狐仙所化，两次至杨家施术吓阻尹氏使其畏服，稍稍收敛，然不久故态复萌，暴虐更甚。万钟忍无可忍，以石击伤尹氏，畏祸投井死。马介甫怒将杨父及喜儿带往他处安置。后万石家败，尹氏改嫁屠夫，屠夫残暴尤胜于尹氏，淫威之下，尹氏苦不堪言。马介甫为万石赎回王氏，扶为正妻，一家团圆。悍妇尹氏沦为乞丐。

德寿山、常澍田、谢瑞芝、王剑云、张伯扬均演出，所用曲本多不同。较早的为德寿山编演之单本亦即第一本。言前辙，内容为马介甫初访杨家所见：杨父形同奴仆，家人全无待客之礼，万石置客不顾入内侍候其妻，万钟述万石惧内之种种。使用了〔曲头〕、〔数唱〕、〔湖广调〕、〔靠山调〕、〔怯快书〕等曲牌。这一曲本收入《〈聊斋志异〉说唱集》(关德栋、李万鹏辑，上海古籍出版社 1983 年出版)。常澍田演出即依此本，并在高亭公司灌制了唱片，收〔曲头〕、〔怯快书〕两支曲牌。同书于此本后收有第二本，梭波辙，内容为马介甫二次往访杨家：因马为杨父制换新衣致万石遭尹氏斥责，王氏被尹氏暴打而死，尹氏当众令万石着妇人装并鞭打羞辱之，马怒斥尹氏等。曲牌有〔曲头〕、〔数唱〕、〔罗江怨〕、〔百忍图〕、〔靠山调〕、〔金钱落子〕等。亦属德寿山作。张伯扬曾演唱。但此本系天津作者隋世杰提供，且与第一本文字不相属，作者应另有其人。谢瑞芝编演之《马介甫》亦只一本，梭波辙，情节与德寿山之第一本略同。其中描述杨万石惧内的部分，包袱较响，很受观众欢迎。张伯扬也曾演唱。常澍田弟子王剑云二十世纪三十年代中期曾自编全部《马介甫》，在广播电台播唱。

评书有同名书目。系陈士和演出的书目，原文二千六百余字，经陈士和加工、改编，敷衍成为一部中篇作品。

**马失前蹄**　西河大鼓、单琴大鼓传统曲目。短篇。即三本《战长沙》，又名《义释黄忠》。本事见罗贯中著《三国演义》第五十三回《关云长义释黄汉升》。曲词摘自《三战黄

忠》硬书，经整理而成。

叙关羽与黄忠疆场对刀，未分胜负，天晚收兵。关羽归营，意颇焦躁，夜读《春秋》及《孙子十三篇》，寻思败黄忠之策，决意次日以拖刀计斩之。天明之后两军再次对垒，关羽久战黄忠不下，乃佯败而走。黄忠料其为诱敌，自恃艺高紧追不舍。关羽回马举刀欲斩，黄忠所乘马因奔行过疾，陡失蹄倾跌，黄忠坠马，无力抵御。关羽停刀，喝令换马再战。黄忠羞惭而退。

西河大鼓、单琴大鼓又作《关黄对刀》，于开场之大段鼓套子后有诗篇、话白，然后开唱。用摇条辙。详述关羽回营、关平请战及关黄二次交锋与用拖刀计等节。细致描写对刀招式，如“黄忠闻听心好恼，拍马抡刀往横着削、名曰拦腰刀”和“关夫子早就安排好，右脚踹镫马往左边靠，使了个卧看巧云就横在马鞍桥”等，至次日天明关羽“翻身上马手提刀”止，结句为“这一回关黄对刀准备着，到明天箭射盔缨下回再接着”。中有“白猿教刀”情节：关羽夜读兵书，烦倦入梦，见白猿自天而降，于兵器架上取刀，演示刀法后啾然而去。关羽醒来，始悟神助已成功，因设拖刀之计。

西河大鼓艺人李德全、单琴大鼓艺人翟青山等均擅演。

京韵大鼓有同名曲目演出。唱词为一百二十八句，亦为摇条辙。上下句均押韵。前半部分即西河大鼓《关黄对刀》曲词，其详述对刀招式为京韵大鼓唱词少见者。曲中用对比写法刻画关黄二人形象，穿插“三字垛”，长短句子交替使用，节奏多变，如“老黄忠金盔金铠白面银髯坐骑黄骠黄甲黄靠，夫子爷绿袍金铠赤面长髯马骑赤兔、提青龙偃月刀。二豪杰甚好瞧：神威抖，煞气高；圈赤兔，领黄骠；你好汉，我英豪。滴溜溜坐骑横冲来回跑，嘎噔噔火星乱冒刀碰刀……”，亦具特色。无白猿教刀内容，系经删削，夜读、得计之间词句有不能衔接处，如：“夫子爷坐大帐把春秋观瞧。又将那《孙子十三篇》全都看到，并无寻出计一条。暗想道明日里到疆场与黄忠比较，我就使拖刀这一招”。中间较西河大鼓唱词短少词句。

白云鹏、白凤鸣常演；刘宝全二十世纪三十年代后已不再演唱，其传人小岚云、小映霞及小彩舞等则经常演出。天津市艺术研究所存有白凤鸣演唱录音。

**马前泼水**　河南坠子、乐亭大鼓传统曲目。短篇。是《朱买臣》（一作《朱买臣休妻》）之后段。取材自民间传说及同名京剧。

叙汉时，朱买臣苦读诗书，屡试不第。贫困几至断炊。日入山打柴维生。妻崔氏，不堪穷苦，逼朱买臣写下休书，使自己另嫁。后朱买臣得中，乘骑高头大马荣归故里。崔氏至马前，求朱收留，朱不肯。崔氏纠缠不已。朱买臣命从人在马前泼下一桶水，叫崔氏：水能收起，即收汝，水不能收起，则不收。覆水难收，崔氏绝望中羞忿身死。

曲词有灰堆辙、由求辙两种版本。河南坠子乔清秀、乔利元、董桂芝、程玉兰等，乐亭大鼓王佩臣、杨莲琴等均擅演。西河大鼓、东北大鼓有同名曲目演出。西河大鼓马增芬、王艳芬等为最著名。众多演员所用曲词各异。

**马鞍山**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《子期听琴》,《知音得友》。取材于春秋时伯牙与钟子期因琴会友故事。本事见于《吕氏春秋·本味》,又见明冯梦龙《警世通言》第一卷《俞伯牙摔琴谢知音》。

叙晋国大夫俞伯牙善鼓琴,奉命使楚修聘。王事既毕,归途中遇雨,泊舟马鞍山下。雨过天晴黄昏时分,江景辽阔,秋光满目,伯牙于舟中鼓琴自适。山中有樵者钟子期,阻雨迟归,行至岸边为琴音所动,伫立凝听。琴弦忽断,伯牙惊觉,审知子期无恶意,乃邀其登舟叙话。伯牙初倨傲,不为礼,并以琴艺难之。叙谈中,子期论琴精到,气度从容,并能解伯牙琴音,折服伯牙。两人遂订交,相约明春再会,依依而别。

唱词为人辰辙。一般为一百四十句,分七落。词句流畅有文采。前半部写景抒情,点染秋山、秋水、秋叶、秋林、秋草、秋虫、秋风、秋月,句句写出秋日景象;后半部全用伯牙、子期对话方式展现子期之德行琴艺。二人论琴一节,由浅入深,有大段关于琴和琴艺的说明,句句运用典故传说和历史故事。对答语气伯牙咄咄逼人,子期从容自若,各合身分。句式灵活,在七字、十字句基础上,多长句与句中套句的格式。如:"在秋坡前、秋草中,耳边厢又听得的那絮叨叨的、是那寒蛩儿的声音,叫得那么叹煞人","纵有那风吹水浪、水借着风音,在耳轮中,猛听得的那么唰啦啦啦啦啦啦啦啦、风摆动了秋叶,这不落至在了秋林","想俺这穷山僻壤、野店荒村,在那瑶琴上有六忌、八节、七不抚,曾记得,不对那知音决不该那调动瑶琴"(均为下句),极富声韵美。

《马鞍山》由清末大鼓艺人宋五(玉昆)据清代子弟书《摔琴》改编。《摔琴》共五回,一、二为听琴,四、五回为摔琴,第三回是衔接前后的过渡段。宋五于一、二回共一百六十句中提炼出鼓曲所适宜用说唱表现的句子,并将原第二回的一七辙理顺,与第一回同韵辙。又尝试在曲中加入二黄唱腔。刘宝全继承宋五唱法并加以完善。流传至今,各派词句不尽相同,情节亦有异。如,小岚云依刘宝全本叙子期原有大夫职分,因亲老告归林下,突出其学识渊博,琴艺精湛,人物刻画着重表现其身份气度;骆玉笙所用唱词子期为一普通樵夫,人物气概乃有不同。

全曲原无说白。民国二十九年(1940)9月20日,刘宝全在天津小梨园演出时,于"呵呵地大笑,是个砍柴的人哪"一句后,三弦忽断弦。琴师未及准备,仓促间欲下场更换乐器。刘宝全即时弃鼓板,改持折扇,从容改用说白,将子期来历一一叙出,并加京剧韵味之一笑。其间琴师已将弦理好,刘宝全继续打板开唱,毫无破绽。后骆继承了这一唱法,保留说白及一笑,小岚云等演唱,仍依正本,不加说白。

京韵大鼓艺人张小轩也经常演唱。刘宝全民国十五年录有唱片一张两面,白凤岩操弦,有精彩前奏。小岚云、小彩舞均有数种录音与盒式带。其他刘派京韵大鼓艺人马书麟、杨曼华、刘凤霞、小映霞等亦均擅演。

河南坠子、唐山大鼓、西河大鼓、单弦及东韵子弟书等曲种有同名曲目演出。其中,董

桂芝二十世纪三十年代有河南坠子唱片一张两面。

天津市艺术研究所保存有上述音响。

**马潜龙走国**　平谷调传统书目。长篇。即《司马潜龙走国》，又名《王墩篡位》。

叙司马氏为帝，有妃王姓，其父王墩，锉磨为业。绰号磨儿王墩。施计用鸩酒毒死皇上。翁篡婿位。太子司马潜龙仓促出逃(演唱时为叙演方便，简称马潜龙)。先逃至一乡绅家打零工。家主人见他面貌不俗，以女许之。马潜龙只得道出身世。许诺一旦有了江山，封小姐为正宫。岳父、小姐赠银、物，祝其早复帝业。马潜龙又于深山遇樵人邢占，二人一见投缘，遂结拜为兄弟。邢引马潜龙见其母。叙说后，邢母甚喜，命邢占助其成大业。邢占秉两把大斧，力大无穷，为马潜龙东杀西挡，南征北战，终于恢复帝业。马潜龙登基，接回正宫娘娘。封邢占为一字并肩王。

平谷调、京东大鼓艺人齐文洲在天津演唱较长时期；此外，白云鹏、冯起和曾用木板大鼓在天津演唱；马宝山用东北大鼓演唱，刘田秀用西河大鼓曾较长期演唱此同名书目。

**三条石**　相声曲目。1959年杨志刚、杨志光创作并演出。



叙甲作为农民参观团成员来津参观位于三条石的农业机械厂。甲的哥哥1949年之前在三条石一铁工厂学徒，受尽折磨打骂，额头留下伤疤。因入厂时立下字据，“无故不干，赔饭三年”，不能辞工。后其兄因实难忍受只得逃跑，父母怕追赔饭费，也带着甲逃到农村。此次甲来农业机械厂参观了车间，在座谈会上老工人谈了工人生活的今昔对比及工人水平的提高，被评为市劳动模范的车间主任谈了以往所受压迫。当他摘去帽子时，甲发现车间主任就是他的哥哥。

属一头沉的逗哏形式，由甲介绍故事。

作品曾在《天津工人日报》(1960年1月21日)、《天津日报》(1960年2月18日)、《海河说唱》等多种报刊发表。

**三近视**　相声传统曲目。单口。

叙三兄弟同为高度近视而不愿承认，虽已分家各自过活，但每相遇仍均以目力出众自诩。为证实自己视力强于兄弟，三人决定比试高低。恰左近有关帝庙，将挂新匾额。三人乃订次日同去看匾，看不清者请客，并请庙中和尚为证。而三人都怕赌输丢面子，于是各自提前向庙里和尚询问匾的情况。长兄问了匾上大字，次兄问了字及颜色，三弟心细，更问及上下款识。三人皆稳操胜券，急于证实自己目力第一。次晨，天方曙，三兄弟便齐集巷口，并故意离庙甚远，各自描述匾之式样、字迹、内容。正争执不下时，和尚自庙中出来，听清原委之后，判三人皆输——匾尚未挂出。

相声《三近视》温和地取笑了不肯正视自己的弱点、极力掩饰自己的弱点，并且时常找

出别人的弱点，以彼之短，彰己之长的人们。

该曲目是张寿臣单口相声代表作之一。演出本曾收入《张寿臣单口相声选集》。

**三　国**　评书传统书目。长篇。众多的艺人根据罗贯中的《三国演义》在故事情节的处理方面分别加以不同的发挥，成为各具特色的口头文学。

叙东汉末年，皇室已无力控制全国，诸侯各据一方，董卓专权。袁绍以讨伐董卓为名，企图自成霸业。经过大大小小错综复杂的较量与征战，曹操、孙权、刘备在群雄中显示出自己的实力。赤壁之战后，曹、孙、刘三足鼎立的形势确立。此后在三方勾心斗角的征战过程中，历有大事发生。

天津演说评书《三国》的艺人分为由文字传承的"墨刻"与由师父传授的"道活"两个体系。墨刻《三国》艺人有清同治、光绪年间的陈宝光，清末民初的吴志子，二十世纪二十到四十年代的张慰臣、西子云等。他们有的以武功演示著称，有的以讲解细致入微赢得听众的喜爱。共同的特点是都有较高的文化基础，对《三国演义》原著及历代文人的批注有深入的研读与个人的见解。道活《三国》艺人最早的是李凤山，他在光绪二十六年(1900)以前已在天津书坛享名。其传人"连"字辈，再传"诚"字辈都无人继承他的《三国》书目，而张岚溪继承了李凤山《三国》的余韵并有所发展。李凤山第四代传人魏存发和姜存瑞将天津墨刻与道活两派《三国》评书艺术熔于一炉，成为具有天津特色的《三国》。魏存发艺术成就较为突出，但因入门晚，逝世早，艺术潜力未经充分发挥。姜存瑞协同魏存发钻研《三国》不遗余力，经过半个世纪的反复演出实践，形成独特风格，有"姜三国"之誉。

西河大鼓有同名书目。二十世纪二十年代有牛地山在天津长期说唱《三国》，他的说书风格与众不同，书道严紧，情节紧凑，一些情节处理特殊，例如白马坡袁绍大将文丑，阵前斩杀曹军将领魏续，剖取其心而啖之，绘声绘形，为关羽诛文丑造势。而与小说原文有差异。

竹板书艺人宋香臣，二十世纪五十年代长期在天津东兴市场演出《三国》，先背诵原文，然后批讲，深得听众佳评。

天津市艺术研究所存有姜存瑞中部评书《三国》音响资料及其二十世纪五十年代在《新晚报》连载之《三国》片段《汜水关》的文字资料。

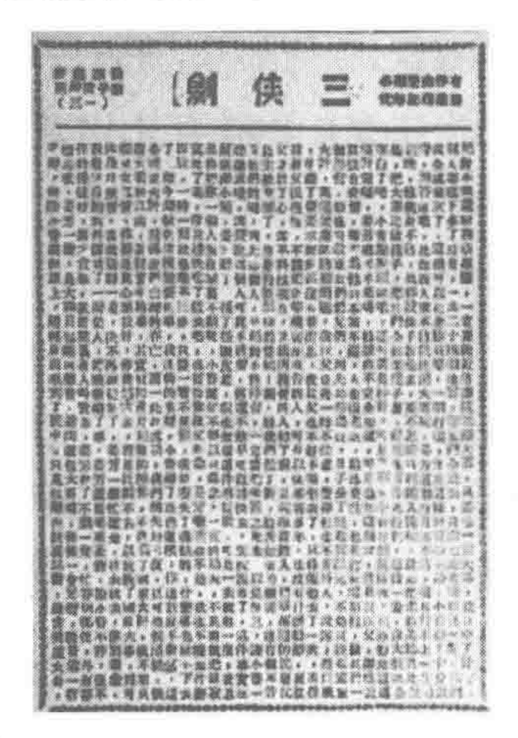
**三国五更**　时调传统曲目。短篇。取材于罗贯中小说《三国演义》赤壁之战情节。

叙曹操既得荆州，乘势统领八十三万人马下江南，东吴兵力与曹军相差悬殊，孙权在战、降之间举棋不定。鲁肃到江夏请诸葛亮过江，诸葛亮舌战群儒，智激孙权、周瑜，促成东吴与刘备联合共破曹军。蒋干过江盗书，曹操误杀蔡瑁、张允，庞统献连环计，周瑜计责黄盖，孔明草船借箭，南屏借风，将曹军"八十三万人马烧了个净"。曹操败经华容道遇关羽领兵阻挡，只好下马求情逃命。

所谓"五更"并非具体指某一夜之中的五个更次所叙述的内容，亦非连续发生在一夜

之内的故事。而是传统时调小曲特有的体裁，按五个更次简述五部分故事。即把全唱段分为五小段，逐段叙述故事内容。每一个更次的开始，就是该小段的起兴方式。如："一更鼓里天，三国战中原，曹孟德领兵下了江南，带领着人马八十三万……"引发出以下的故事。每个更次所采用的辙韵不同，因而"五更段"一般都是花辙。《三国五更》的辙韵依次排列为言前、姑苏、怀来、发花与中东五种。句式为五字句与八字句（少数有九或十字句）联用。修辞规范，为典雅口语化唱词。

**三侠剑**　评书传统书目。长篇。形成于天津，是"天津剑侠书"之一。


三侠剑

民国初年，在天津从艺有年的评书艺人英致常、王致久、徐长盛，颇有憾于自庚子（1900）前后以来《彭公案》称霸天津书坛，威胁到袍带书及其他短打书的现状，恰有王致久之舅父在清宫中收集字纸，在字纸箱中拾到一沓类似提纲的文字稿，转赠了王致久。于是英致常、王致久、徐长盛三人决心帮助并具体指导王致久掌门弟子张杰鑫纂弄一套新书，成书后名为《三侠剑》。

《三侠剑》以清康熙前期为时代背景，是《明清八义》的续书，又是《彭公案》的"倒续书"，即沿着《彭公案》的时代背景上溯，因而《三侠剑》书中主要人物多是《彭公案》书中主要人物的上一代，故而《三侠剑》对《彭公案》起到阻挡作用，也被视为《明清八义》与《彭公案》之间的"桥梁书目"。《三侠剑》的部分人物与故事梗概，则与《清烈传》有相似处。"三侠剑"，指三侠客神镖将胜英、镇三山萧杰、九头狮子孟凯，三位剑客艾莲池、红衣道姑张紫情、夏侯商元。书胆人物是胜英，他在明末与屠灿、秦天豹等八人结义，占据逢虎山替天行道。后来秦天豹悖逆山规，被胜英飞镖误伤性命。这是《明清八义》的故事内容，虽是《三侠剑》的书前事，却与《三侠剑》情节的发展有密切关系。

《三侠剑》叙述胜英晚年在师兄弟、盟兄弟及晚辈等多人协助下，担任了十三省总镖局的总镖头，欲清除武林上三门中的败类高双青，而高双青逃匿在莲花峪，胜英与莲花峪寨主林士佩比武，引出"南北英雄会"武斗的大柁子。秦天豹之子秦尤，为报父仇，必欲置胜英于死地。行刺不成，乃潜入宫中盗宝，又夜盗钦差印信等，然后留诗寄柬栽赃诬陷胜英。胜英被迫向官方领罪，然后戴罪立功，捉拿盗宝人。秦尤等奔走或避难于不受清王朝统辖的山寨与海岛，于是形成十三省总镖局与诸多海岛、山寨的对立矛盾。胜英在江湖众多能人、师兄弟甚至"三剑"协助下，扫平五湖、三台、八大名山，展开一连串惊险战斗故事。

《三侠剑》于民初面世后，立即受到听众欢迎。到民国十四年（1925），演出该书的艺人渐多，而风格各异。创始人张杰鑫演出沉稳老练，二十世纪二十年代进入茶楼后更趋向武书文说；其弟子孔轸清表演以帅、脆著称，并把《三侠剑》传到东北；徐长胜弟子张坪元，则

以表演火爆取胜；英致常弟子常云起，演技一般，却是二十世纪十年代最早到北京演出《三侠剑》的先行者。此外西河大鼓演员张起荣等三兄弟，竹板书艺人伊福斌等，书道子得之于孔轸清，演出《三侠剑》都从二十年代前期开始。之后，演出者更多，西河大鼓、竹板书等曲种艺人，也都以评书方式演出。

二十年代中期，《新天津报》与《新天津晚报》相继创刊。报社派专人记录整理张杰鑫口述之《三侠剑》，逐日连载，累积一定数量，即结集成册出版。民国十六年张杰鑫逝世后，报社继续刊载张生前记录整理之稿件。后来，为《新天津报》继续编述《三侠剑》者有蒋轸庭、董枢权、陈逸如等，皆以"张杰鑫著"之名义发表，直到四十年代，共结集出书近四十册而全书尚未完。1951 年上海一家书局曾再版全套《三侠剑》。

张杰鑫演说《三侠剑》到"九龙岛"结束，他的另一说法则到"一下台湾"，词句较规范。张杰鑫逝世后，以他的名义续编者很多。艺人在书场胡编滥演的更是无法统计。天津解放后，艺人渐渐停说，后被禁演。

**三勇士推破船**　　京韵大鼓曲目。短篇。1949 年 10 月 11 日在天津首次上演。

叙 1949 年 4 月，解放大军横渡长江，江北岸渔民纷纷献出自家的大小渔船，支援渡江作战。枪林弹雨中，军民合力奋勇向前。将近南岸时，南岸守军炮火更猛，有船中弹，江水涌入船中，无法前进。船上三名勇士跳入江水中，将船推至岸边，战士跃上敌军阵地，战斗顺利进行。

《三勇士推破船》系天津曲艺团体为 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国开国大典编排、演出的献礼曲目之一。弦师、演员在曲目的音乐、唱腔方面均有试验性革新。于推船上岸一节，还加入了革命歌曲，为京韵大鼓曲种之首倡。演出时使听众、观众有耳目一新的感觉，受到民众的欢迎。

首演者阎秋霞，随后林红玉也曾演出。

**千里堤送别**　　梅花大鼓曲目。短篇。王允平据梁斌长篇小说《红旗谱》片段改编。

叙锁井镇农家女春兰和小伙运涛，从小一起长大，情意相合。运涛投身革命，并影响了春兰。当地恶霸地主冯兰池故意挑拨春兰之父，禁春兰与运涛往来。这一晚，运涛带春兰到千里堤上，告知天亮前要赶过滹沱河到南方参加北伐革命。两人互诉衷肠，相嘱各自谨慎珍重，坚定革命信念，熬过眼前的黑暗，等待与冯兰池清算之日的到来。此时春兰之父业已追来，春兰毫无惧色，坚持送运涛过滹沱河。

全段九十四句，语言自然流畅，情节繁简相辅。先以第三人称介绍时间、地点、人物、背景，再以第一人称"我"（春兰）的回想引出故事，此后绝大部分以对话展现情节发展，塑造人物性格，突出了春兰的倔强刚强的个性。运用了排比句如：喜只喜、恨只恨、怨只怨、叹只叹等。

天津市曲艺团梅花大鼓演员花五宝首演。作品收入王允平作品专集《春来了》，1984

年由百花文艺出版社出版。

**千金全德**　卫子弟书、唐山大鼓等曲种传统曲目。中篇。又名《全德报》。由清代韩小窗编写的子弟书移植，唱词无大变动。子弟书取材于明代王稚登的《全德记》传奇及清代高腔戏《别女》、《入府》、《骂女》、《拷童》等出。《千金全德》共八回，回目依次题为《观榜（索债）》、《别女》、《入府》、《招赘》、《洞房》、《骂女》、《拷童》、《荣归》。

《千金全德》述五代末期，高怀德困于饥寒，将女儿桂英送入窦禹钧府为奴。窦焚卖女文约，收桂英为义女。并为择婿石守信。高怀德、石守信在军中结交，各立战功，得官职，返乡赎女，始得真情。适窦禹钧喜获麟儿，高乃以千金为贺。于贺筵前父女、翁婿、夫妻团圆。

曲文的第一二回为中东辙，三四回为言前辙，五六回为摇条辙，七八回为江洋辙。唱词典雅，多为十字句及十字以上长句，对人物心情有细致描绘。

是卫子弟书票友华学源、杨芝华，唐山大鼓艺人魏喜奎的代表曲目。连续上演时每日只演一回，其中重点回目如《别女》、《训女》等常做为单段上演。东北大鼓、马头调等曲种有同名曲目演出。此外，白云鹏曾将其中《观榜》、《别女》、《洞房》、《骂女》、《拷童》、《荣归》六回合并改编为三段各自独立的曲目，由京韵大鼓上演。刘派京韵大鼓也曾移植《怀德别女》曲目。

**千锤百炼**　快板书曲目。短篇。取材于时事报导，1965 年李润杰编写并演出，是其代表作之一。

叙解放军某部杨连弟连担任修铁路架桥任务。在位于深山峡谷的桥墩顶上施工。班长陆大鹏率新战士马云龙用绳索攀登到桥墩顶部，用钢钎打眼安装螺丝。陆大鹏掌钎，马云龙抡锤，马由于汗水流进眼睛，影响视线，一锤打在陆大鹏的手上，砸得皮破血流，陆大鹏忍疼坚持继续掌钎，终于完成了打眼的任务。

曲词为中东辙，语言和句式都注意了适应快板书说唱技巧的需要。如开头前六句为突出主题选用十一个"兵"字："刚入伍的战士叫新兵，入伍一年就叫老兵，老兵能把新兵带，带出来的新兵又成了老兵，我唱老兵赞新兵，毛主席领导的人民子弟兵，新兵老兵出英雄。"在高潮部分为加强力量，选用大量三个字的垛句，如："马云龙，瞪双睛，大锤一抡赛流星。打得准，打得正，钢钎突突往里拧。陆班长，斗志昂扬把不松，扶得稳，端得平，点得快，转得猛，他忘了麻、忘了疼、忘了肿、忘了青，他忘了自己陆大鹏。"结尾时运用了排比句式："照得群山翠，照得松柏青，照得河水浪花舞，照得桥墩起金星，照红了山，照红了水，照红了桥墩顶上二英雄，照红了老兵陆班长，照红了新兵马云龙。"使结束显得格外铿锵有力。

作品选入 1974 年天津人民出版社出版的《李润杰快板书新编》。

**叉杆解狱**　时调传统曲目。短篇。

叙一个叉杆（旧时妓女常有一个强有力的流氓恶霸类人物在后撑腰，呼为"叉杆儿"，这种行为叫做"扛叉"）为争风吃醋打群架，被巡警局抓捕，饱受酷刑，判处十年监禁，解往

监狱。他曾为之“扛叉”的妓女，前来送行，叉杆想到今后十年不能见面，心中难过，把家中儿女托付给妓女照顾，盼望十年后回来再相会。

曲词为发花辙。通篇用第一人称，由叉杆自述经过。是1949年以前天津的时调艺人经常演出的时调曲目，为赵小福的代表作。二十世纪三十年代胜利公司曾灌制赵小福《叉杆解狱》唱片一张。天津市艺术研究所存有音响。

**五人义**　　相声传统曲目。单口。

叙一年轻财主，从个人利益考虑，交了四个穷朋友并拜了把兄弟，以为日后可以利用。不料四人也抱同样心理，且与他结交后都不再做事而坐吃三年。财主醒悟，乃决意摆脱之。一日，财主往饭庄，四人追踪而至。财主打一哑巴酒令，四人若猜不中划地绝交。果然无人能解，财主扬长而去。

该曲目叙事语言较有特色。四人本是教书的、相面的、说书的与行医的。每人开口说话三句不离本行，使听众入耳便知是谁。如猜酒令时，教书的用私塾中常用词语，相面的则用江湖术语，说书的用《聊斋》书目，行医的便用百草药名。形象生动。

张寿臣常演曲目。演述时结合他的社会阅历与多年观察所得，对种种人际关系、利害冲突形容深刻，讥讽适度。

有张寿臣口述，笑暇、钟之记录的演出脚本传世。

**五女七贞**　　评书传统书目。长篇。

取材于清康熙年间施仕伦任江都知县与苏州知府时期的故事。《五女七贞》之书名，系由“五女擒兰”与“七贞群莲”两个有代表性的“大柁子”合组而成。“五女”为黄天霸之妻尹凤仙、祝凤英，李刚之女碧莲，娄雨海之女秀香，秦立功之女兰香；“七贞”则是黄天霸之妻李秀贞，张景隆之妹玉贞，秦良杰之妹花贞，盖齐天之女莲贞、爱贞，张玉之妹淑贞，高廷之妹桂贞。共十二员女将。

“五女擒兰”述九条山采花杀人犯一支兰蓝勇，行刺施仕伦，误杀费明，蓝勇又怂恿钱亮与黄天霸为仇，在酒楼打伤黄天霸，众捕役请钱亮之父大成为黄治伤，钱亮二次入衙行刺，其父追出，遇李刚为钱氏父子说项，共助施仕伦。黄天霸伤愈，率众攻破九条山，蓝勇败逃到兄蓝猛处，蓝猛恐受牵连，到府衙告密，事为蓝勇侦知，杀蓝猛妻投奔江充。黄天霸等搜寻蓝勇不得，思诱致之。适绿林前辈娄雨海、秦立功各携女娄秀香与秦兰香到苏州摆擂招亲。黄天霸知蓝勇好色，必来打擂，遂与娄、秦两家密商，预设圈套，并约自己两妻及李刚之女同助娄秀香和秦兰香。蓝勇果邀江充来苏州，甫登台比武，五女齐出，黄天霸等亦蜂拥而上，遂擒蓝勇。

“七贞群莲”之梗概为：施仕伦拿获裕亲王府皇粮庄头黄龙凤及同党小莲花彭年等，派人去京请示裕亲王如何处理，历经周折，得复书定期斩决。彭年父大莲花吞海兽彭昆跳楼劫法场，而施仕伦不待午时已先行开刀，彭昆下手略迟，其子已死。因施仕伦请出南蛮侠张

玉、无发侠高廷协助缉捕，彭昆被迫率众投虎啸山张正。张正见彭昆丧子心忧，派头目韩昌下山，选购歌妓，供彭昆解闷。韩昌素怀二心，在山下适遇施仕伦手下差官赵璧乃密告之，施仕伦使七贞扮作歌妓，随韩昌混入虎啸山为内应，黄天霸等率官军攻山，内外夹击，彭昆走投无路而自刎。早期艺人说到此便告结束。后又编出由虎啸山引起三大山，以及施公进京，二得珍珠灯，攻打螺蛳岛等大扣子。还有"中山寨黄天霸招亲"，"五龙闹苏州"，"破五龙寨"等情节。最后黄天霸调任天津总兵，朱光祖等在丰台驿为黄饯行，天霸趾高气扬，众劝其戒骄戒躁，黄不听，拂袖竟去。钦差李文通押运赈粮到天津，船泊卫河，黑风寨宋万通来劫，被黄天霸杀死。万通之子宋琪夜入总兵府，杀死黄天霸，传告绿林，开人头会庆功。

清末以来在天津演出评书《五女七贞》的艺人很多，最早为王致廉。民国初年以后周坪镇定居天津，他演技全面，以"脆武生"黄天霸为书胆，以黄天霸的武技号召听众；书中赵璧滑稽的表演使听众发笑，但不喧宾夺主。袁氏三傑(傑亭、傑英、傑武)的书路则是注重小花脸，以赵璧的诙谐为号召，令人笑断肚肠，又处处皆在情理之中，听众难于挑疵。

该书目从清末传入天津以来，长时期在艺人口头流传，无定本。直至二十世纪三十至四十年代始有周坪镇著述、刘子清校正之《五女七贞》在《新天津晚报》及《新天津报》逐日连载，然后结集出书发行，累积出书共达二十册左右。五十年代以来渐无人演说。

西河大鼓说唱的同名书目由评书移植而来。

**五虎平西**　　河南坠子传统书目。长篇。一名《狄青征西》。出自于《五虎平西全传》。

叙宋仁宗赵祯时命五虎七将即狄青(玉面虎)率张忠(上山虎)、李义(下山虎)、刘庆(飞天虎)、石玉(爬山虎)及焦廷贵、孟定国征西辽。因风沙迷路误入鄯善国，大败鄯善军。鄯善国双阳公主夤夜出兵，马踏五营大败宋军并生擒狄青，狄青被迫招为驸马。狄青伺机逃出宫院与众将继续西进。西辽先是假降，后施诡计，将宋军围困在白鹤关内。狄青命刘庆搬来双阳公主，内外夹击，斩杀其主帅，大败西辽，西辽献珍珠烈火旗乞降。西辽国飞龙公主改扮男装，混入宋营，寻机行刺狄青未果，后反被狄青所杀。西辽丞相闻知派总兵突狼牙潜入汴京，暗通奸相庞文，庞文谋杀狄青未逞，狄青假死诓之。西辽国闻知狄青已死，大举犯宋。仁宗命狄青挂帅，偕同刘庆等五虎七将，二次西征，宋军收复失地，大破西辽兵。西辽丞相无奈，献出真正珍珠烈火旗再度乞降。包公亲往鄯善国迎请双阳公主到汴京，仁宗主婚，双阳公主与狄青重偕花烛。后十余年，乃有五虎平南事。

全书以庞文多次陷害狄青，包拯与寇准屡次击破庞文计谋推进故事。

二十世纪二十年代末河南坠子艺人乔清秀在北营门东及谦德庄等处书馆、三十年代初在玉茗春茶楼曾反复演出此书目。五十年代胡桂红(河南坠子)亦演出。

**五虎平南**　　河南坠子传统书目。长篇。

叙狄青等平西十余年之后，南朝撒闵王打来战表，宋仁宗命五虎七将征南。梦云关守将段洪之女段红玉有移山倒海之术，祭起飞沙走石，将宋军困在四角山黑风岭。宋军被困

多日，张忠、李义得王禅老祖神风相助，到襄阳求救，被奸臣孙秀之侄襄阳守将孙洪以药酒醉倒，搜出狄青求援书信，函告孙秀，诬奏狄青已投敌。使者被包公查获，奏知仁宗，仁宗钦命天波杨府挂帅领兵援救狄青。双阳公主及孪生子狄龙、狄虎为救狄青一同南征。撒闵王派紫云道人率大军到梦云关助阵，焦廷贵、孟定国与张忠、李义先后出战被俘，杨门女将穆桂英、杨排风、八姐、九妹与狄龙、狄虎、刘庆等分五路进攻"五虎群羊阵"，皆被困。王怀女识阵，知需三把神沙方可破阵。后得段红玉及其师妹芦泰关王兰英之助大破梦云关，段洪降宋，王兰英许婚狄虎，回芦泰关劝父降宋。而段红玉依前议与狄龙结为夫妇。撒闵王失关又损兵折将，只好向宋称臣纳贡。

二十世纪二十年代末至三十年代初，河南坠子艺人乔清秀在谦德庄、北营门东、南郊小站等处书场及玉茗春茶楼多次演出此书目。二十世纪五十年代胡桂红（河南坠子）在东兴市场也多次演出。

**劝人方**　　太平歌词传统曲目。短篇。

曲词选取社会上流行的格言、俗谚，反复譬喻，劝诫世人应洁身自爱，奉公守法，讲信义，重孝道；要济难扶危，莫欺心悖理；人生无常，应达观处世，勿贪勿嗔，知足常乐。体现了清末民初市民阶层的行为准则与道德规范。

所引谚语、俗语多为长久流传的经验之谈，如"烟花柳巷君莫去，知疼着热是结发的妻"，"要饱还是你的家常饭，要暖还是几件粗布衣"。有的体现了人们的戒惧心理，如"屈死三分别去告状"等。手法上多用浅显之事比喻道理，如以"打墙的板儿翻上下"比喻人世变化不可预知；"谁是那十个穷九个富的"！（一作"实穷""久富"）以"十个指头伸出来有长有短，树木廊林有高有低"比喻人有良莠之别；"山上的石头多玉石就少"比喻"世间的人多君子稀"；以鱼帮水、水帮鱼的依存关系比喻父子、兄弟、妯娌之间互助和睦的重要。提醒人们应早行孝道，"空见那孝子灵前奠了三杯酒，怎见那死后的亡人把酒吃"。曲词为一七辙。完全用大白话，亲切、生动，在社会上有较大影响。亦有劝世人安于现状之消极成分，是其产生时代之印记。

王兆麟演唱曾灌制唱片，存唱词五十四句。唱词并刊出于民国三十一年（1942）出版之《歌舞升平》。

西河大鼓有同名曲目演唱，曲词与太平歌词所唱有较大差异。此曲词假托为张良所制之闺门教女格言。借"笪大娘"之口，嘱咐女儿未嫁时在家应讲求节俭、礼仪，遵从三纲五常；习女红勤劳作。出嫁后孝敬公婆、和睦姐妹，侍候丈夫，任劳任怨，忍受一切不公平待遇，始能夫妻和美。曲词为江洋辙。二十世纪三十年代焦秀云灌制了唱片。

此外，尚有乐亭大鼓、河南坠子等多个曲种演唱同名曲目，唱词略有差异。

**毛大福**　　评书传统书目。中篇。故事出自清蒲松龄著《聊斋志异》。

叙太行山脚下某村疡医（专治痈疽、疮疖、溃疡等外科疾患的医生）毛大福一日出诊归

来经山中遇小狼，口吐一小包金饰并啣大福衣，如有所求。大福随至狼窟，见母狼头生恶疮，乃悉心施治，小狼送出门口。旬日后，大福取狼赠之金钗托邻人代为出售，将用以周济贫穷患者，收购之宁某随邻人到大福家，将大福诓到衙前指控为杀人凶手。原来宁某之父银商宁泰途经山中时被盗匪杀害，大福出售之金钗即宁泰被劫之物。县官审问大福后，派二公差随大福进山踏勘对证。寻见小狼。小狼怒聚群狼，公差惧，为大福解脱枷锁。见大狼头部疮疤犹在，大福具言为其医治疮疖及赠金之经过，小狼一一点头以示同意。大福嘱小狼替他申冤。另日县官路经山中正遇二狼，县官见大狼头部有疮疤，便说已知毛大福冤，问狼知真凶否，大狼口叼一只鞋甩入桥内，县官应承为毛大福昭雪，二狼乃去。县官回衙，命差人查找鞋之主人，访得有从新在山中被狼追逐，丢一只鞋。差役拿获从新。并由从新家中起出另一只鞋。追问从新杀害宁泰之事，从新供认不讳。毛大福平反冤狱，宁某遵县官之提议，愿将金货赠毛大福以偿他无辜遭含冤官司之损失。

清代评书艺人张智兰及耿东来等都演出。张智兰弟子陈士和在长时期的演述过程中，不断进行艺术加工，丰富了故事情节。为使情节合情入理，还增加了人物。词语典雅，语言细致而洗练。陈士和之演述 1954 年由张奇墀速记，林彦整理。原记录稿在五万字以上。1954 年天津通俗出版社出版了单行本，删削后保留两万五千字。二十世纪五十年代，天津评剧院根据该单行本，改编为《一只鞋》剧目演出。

乐亭大鼓有同名曲目。短篇。二十世纪八十年代，天津市曲艺团创作、演出，由姚雪芬演唱，夹有说白。内容梗概略与评书相同，演出时着重刻画“狼能有人性”，及毛大福救助病狼等细节。

**毛主席来到咱村庄**　天津时调曲目。短篇。1959 年张昆吾创作。原作题为《毛主席来到咱农庄》，后再度演唱时改为现名。

曲文以第一人称，描述了国家主席毛泽东到农村视察，全村男女老少无比喜悦激动的心情，热烈迎接主席到来时的沸腾场面和感人情景。毛主席视察后对村民夸奖、鼓励，并问寒问暖拉家常，给了他们无限温暖，增添了无穷的力量。深刻表现了群众对领袖深深的敬仰爱戴以及领袖与人民之间水乳交融的真挚情感。

曲词为江洋辙，全段共三十句。语言质朴，语句简明、生动，如：“果树上溜下来小姑娘，跑过了田埂大声嚷，小朋友来了一大帮。老羊倌儿赶着羊群急忙下山岗，拖拉机突突的响开到了地头上。老汉哈哈笑，胡子朝上扬。老大娘紧着跑，连喊带嚷嚷。社长大老杨，带领着众老乡，迎接毛主席，心里暖洋洋，好像儿女们见到了亲娘。”形象地表现了全村的男女老少各种人物发自内心的情感及欢快的场景。唱腔设计马涤尘。他以〔靠山调〕的曲调为主，除设计出了许多新颖、激情高昂的〔慢板〕唱腔外，还增强了〔数子〕的音乐性及节奏变化。间奏上也采取了抢板和增加音符加强旋律性的手法来烘托渲染气氛，使数唱也有跌宕起伏而不平淡，演出时很受欢迎。

天津广播曲艺团首演，后由王毓宝演唱并参加纪念中华人民共和国成立十周年新节目演出，成为优秀曲目。1961年天津广播曲艺团和天津乐团在天津第一届音乐周开幕式上，以混声大合唱的形式在大型乐队伴奏下进行了尝试性的联合演出，天津广播曲艺团演员陈桂林领唱，效果甚佳。



**毛主席的书我最爱读**　京东大鼓曲目。短篇。业余演员董湘昆由同名男声独唱歌曲移植而来。

曲文以及时雨露比喻毛泽东思想，表达对毛泽东的热爱。唱词用姑苏辙，仅八句："毛主席的书我最爱读，千遍那个万遍呀下功夫。深刻的道理我细心领会(呀)，只觉得心眼儿里头热呼呼。好像那旱地里下了一场及时雨呀，小苗儿挂满露水珠。毛主席的雨露滋养了我呀，干起那革命劲头儿足(啊)!"移植时未加改动，仅按照京东大鼓演唱需要增减了衬垫字、语气词；又将歌曲最末一句反复演唱改为最后两句反复演唱。

演唱时，前三句完全按歌曲的原有旋律，至第三句末一字"会"始顺旋律走势转入京东大鼓唱腔，衔接自然，浑然一体。又运用闪板技巧使节奏和韵味改变，并使之符合鼓曲句尾末字落于板上的原则。歌曲演唱中出现的倒字也得到了纠正。

二十世纪六十年代中期董湘昆演唱之后，因词句为民众熟知、唱腔流畅，兼有歌曲和鼓曲的特色而迅速普及，街巷传唱，成为董湘昆的代表曲目。对于京东大鼓曲种和音乐在各地的传播与推广起了重要作用。董湘昆演唱录音存天津人民广播电台。并曾灌制了唱片，曲名为《读毛主席的书》。

**太公卖面**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。又作《姜太公卖面》。取材于《封神演义》第十五回《昆仑山子牙下山》及第二十四回《渭水文王聘子牙》，并取民间传说中之姜尚兴周故事，敷衍而成。



叙姜太公奉师命下山，隐于市井。未遇时，落魄潦倒，所事生意皆不逢时运，无奈挑担卖面，又连遭厄难，至于血本无归。后在渭水河边垂钓，以待时。周文王夜梦飞熊，渭水访贤，请姜太公入朝辅佐兴周灭纣大业。太公允诺。文王请太公乘坐己之御辇，亲自挽绳拉车，前往西歧。行八百零八步，太公乃许保周朝兴盛八百零八年。曲词在小说原文基础上，增加了姜太公卖面的细节，如与贫婆争秤，被黄飞虎走马撞倒面笼、大风刮散白面及被蝎子蜇、被马蜂蜇、被钉子碰破头，最后落入污泥坑等。

二十世纪五十年代乐亭大鼓整理改编本为九十句，分四落，中东辙。全用通俗的语言

平铺直叙，朴素，具乡间情调。为王佩臣代表曲目。其弟子小佩臣（佟慧莲）、靳遏云、新韵霞、姚雪芬均经常演出。天津市艺术研究所存有王佩臣二十世纪六十年代录音与姚雪芬八十年代录音。

太平歌词、西河大鼓及河北乐亭大鼓等曲种均有同名曲目演出。亦为太平歌词艺人王兆麟代表曲目。

**太虚幻境**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。

曲文出于清代韩小窗据小说《红楼梦》编写之子弟书《露泪缘》，系取其第十一回《闺讽》、第十二回《证缘》连缀而成。

叙薛宝钗与贾宝玉成婚之后，见宝玉依旧沉缅于同林黛玉之未了情缘中，深以为忧。一日，宝玉伤心，宝钗乃借机以夫妻之情、人子之道、孔孟之理劝喻之。宝玉苦笑敷衍。宝玉昼寝，朦胧睡去，见僧人到来，指引其至太虚幻境，遇已死鸳鸯、晴雯、可卿、王熙凤、尤三姐诸人。又入一殿堂中，玩读金陵十二钗册页，不能理解。于绛珠宫得见如黛玉之仙妃。喜极而呼，被侍女斥退。张惶间遇来时僧人，道破前生。宝玉大悟，决意随僧修行，抛却尘缘而去。

韩小窗原作两回各为一百零八句，《闺讽》用姑苏辙，《证缘》为人辰辙。京韵大鼓艺人白云鹏将两回合为一段，对《证缘》之句尾稍作更动，也改为姑苏辙；《闺讽》之开篇只保留第一、二句，将正文提前，成为十句之开篇（第一落）；《证缘》开篇全删，直接入宝玉梦境。曲词均有删减。曲文细腻委婉，尤其《闺讽》部分，写薛宝钗对宝玉情意及回忆黛玉时用语温和，体现其苦心苦口，符合小说人物性格。是白云鹏独有曲目。留有民国五年（1916）灌制之唱片一张。后业余演员李树盛能演唱。

岔曲有同名曲目演出。内容系概括《红楼梦》中宝黛故事，无具体情节。曲文以大观园中诸景为衬托，以叹息宝黛情缘为主线，反复咏唱。曲词绮丽纤巧，多用典故、成语及诗词语句。以大观园景物或黛玉生活琐事组成联句，工整形象，又多用重叠词如是是非非、真真假假、莺莺燕燕、一声声、絮叨叨，等等，声韵清扬。中东辙，共三十句。是单弦演员石慧儒、张伯扬、廉月儒、桂月樵等代表曲目。

天津市艺术研究所存有白云鹏唱片录音及李树盛、石慧儒、张伯扬演唱录音。

**不正之风**　　相声曲目。1979年王鸣录创作。

作品以当时社会上盛行的"走后门"、"拉关系"现象集中于一个人称"万能胶"的典型人物身上，让"万能胶"小到早点买炸果子、大到帮领导将在农村的小姨子户口办回天津，甚至买便宜衣料、私事使用公车等等，利用"关系户"无所不能、无孔不入。"万能胶"为了个人利益，不惜当小辈、说谎言，来满足与自己有关的各种不合原则、不符政策的要求。终至计穷力尽，洋相百出。

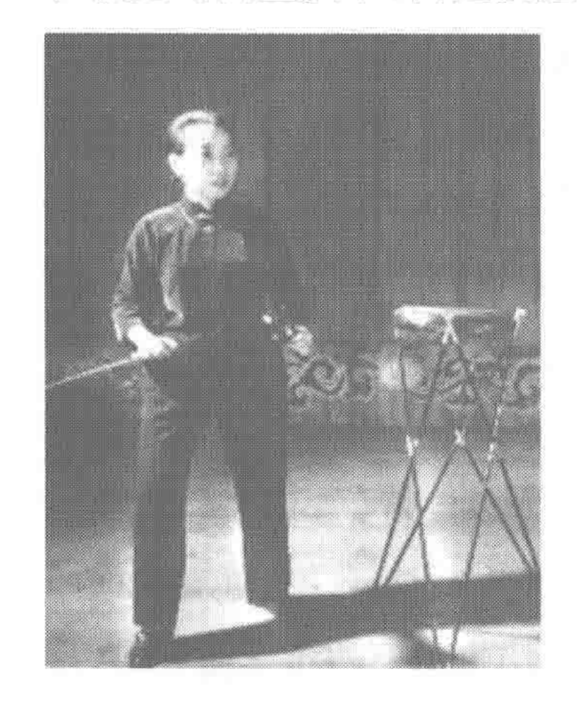
属一头沉的逗哏形式。作品运用高度凝练、高度夸张的手法，抨击了种种不正之风，所

举事例均为日常生活中司空见惯且为民众深恶痛绝者，鞭挞有力，使听者拍手称快。作品结构严谨，铺垫自然，虽涉荒诞却合乎情理。于1980年4月中华人民共和国成立三十周年纪念演出的作品评奖时获二等奖，1980年11月再获全国优秀短篇作品二等奖。发表于《天津演唱》。

高英培、范振钰经常演出，以火爆、热烈的演出效果体现了作品的主旨，加强了它的感染力。

**丑末寅初**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《三春景》。原为《南阳关》之"髦儿"，不单独演唱，亦不与其他曲目配演。后渐无限制。遂成为独立之小段。

曲词为江洋辙。无集中的故事情节。系截取一天当中丑末寅初(即清晨三时)这一时间断面，渔、樵、耕、读、牧、僧、远行人、闺中少妇各色人等晨起兴作的情景。将互不关联的各种生活场景，次第叙出，展现了萌动之生机。曲文结构巧妙，动中有静，静中有动的场景和叙述时由上及下，由远及近的层次，都表现了深邃的意境。



全段实际只有九对句子，每对句子均采用短句开头，长句结尾的式样，长句三十余字至六十余字不等，其中的小分句注重音节的配置。唱词中，反复运用对偶、排比等句式，综合运用双声、叠韵、重复、顶针等修辞方法，如"见天上星、星共斗、斗和晨"，"渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝"，"漂漂摇摇、晃里晃当"，等等，构成了曲文总体的韵律。早年演唱时，有吉庆祝词作结尾。是刘宝全、小岚云及小彩舞代表曲目。凡刘派京韵大鼓艺人均擅演。

民国七年(1908)，金桂宝有唱片一张两面，词句与后来有所不同；民国十八年刘宝全有唱片一张两面。小岚云、小彩舞亦各有数种录音，还有盒式带出版。1962年长春电影制片厂曾拍摄小彩舞演唱之《丑末寅初》纪录片(黑白)。天津市艺术研究所存有上述音响与电影拷贝。

**火并王伦**　京韵大鼓曲目。短篇。1980年朱学颖据《水浒全传》第十九回《林冲水寨大并火　晁盖梁山小夺泊》编写。

叙晁盖、吴用等七雄在黄泥岗智取生辰纲之后，官家搜捕甚急，乃星夜奔梁山入伙。梁山首领王伦心胸狭隘，嫉贤妒能，今见众人来投，晁盖、吴用等才智又在己之上，唯恐动摇自己在山寨地位，拒不收留。虽林冲及手下众头领一再说情劝谏，仍以地薄粮少、有心无力为辞，推托不已，甚至赠银令晁盖等另投别寨。林冲在寨已久，向不满其所为，见状大怒，斥王伦悖理违情，一意孤行。王伦羞恼交加，与之争执。林冲拔佩刀砍杀王伦，共尊晁盖为梁

山寨主，实现小聚义。



曲文中东辙，共一百二十四句，分为四落。以十字句为基本句式而稍加长，各落末句均用三四十字的长句作结。曲词基本依照小说原文之情节与对话。对原文结构有所改变：不用晁盖、吴用有意结纳林冲、与之私下交谈计议一节，而将林冲对于王伦之看法和对立不满情绪均移至明场，直接叙述。突出林冲侠肝义胆、疾恶如仇的刚烈性格。唱腔设计与演员表演均加强了林冲光明磊落、王伦卑劣猥琐的形象对比。

天津市曲艺团张秋萍演唱。1981 年参加全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出。作品收入文化部主编的《北方曲艺选》，1982 年由春风文艺出版社出版。天津市艺术研究所存有张秋萍演唱录音。

**火烧望海楼**　天津快板曲目。短篇。周连群、翟吉增、王家骏合作，根据清同治九年(1870)发生的“天津教案”编写。

叙同治元年法国强迫清政府租地，在狮子林桥北口建成了一座天主教堂，俗呼望海楼教堂。法国的领事馆也设于此。法国领事丰大业与教堂神甫谢福音横行霸道，作恶多端。以传教为幌子，搜罗地痞流氓入教，充当打手。并指使“教民”拐骗中国儿童，送到法国仁慈堂。强迫儿童做苦工，并用作细菌试验。残害致死后，丢进乱葬岗，任野狗争噬，惨不忍睹。同治九年六月十八日，教民武兰芳在桃花口庄拐骗孩童时被人逮住。经县衙审讯，供认拐骗儿童是受法国教堂神甫指使。消息传开，四乡民众集聚到东门里孔庙，愤怒声讨法国教堂的罪状。天津县知事刘杰迫于民意，与教堂协商，定于二十一日押解罪犯到教堂对质。至时，成千上万的百姓赶到教堂等待严惩凶手，结果罪犯被释放，激怒民众，闯进教堂，怒斥神甫谢福音，要求交出凶犯，谢福音正待行凶，被火会会长马宏亮踢翻。民众处死了法国领事丰大叶和神甫谢福音，活捉武兰芳。又赶到仁慈堂救出了被拐儿童，然后放火焚烧了教堂和仁慈堂。谱写了火烧望海楼反帝爱国历史篇章。

曲文江洋辙，语言通俗顺畅。演唱者运用不同声音造型刻画人物，如法国领事、教堂神甫的狂傲、骄横、凶残。突出了火会会长马宏亮不畏强暴、不甘受欺侮的爱国本色，体现了天津人豪爽侠义、干脆痛快的性情特征。

王家骏演出，李天祥、韩俊庭、侯俊岭伴奏，参加了 1982 年第三届津门曲荟新曲目专场演出。天津人民广播电台曾于演出现场录音。

**火焚绵山**　河南坠子传统曲目。短篇。又名《焚绵山》、《火烧绵山》。本事见明冯梦龙《东周列国志》第三十七回《介子推守志焚绵上　太叔带怙宠入宫中》。

叙晋文公继位，对逃亡时随侍臣僚厚加封赠，介子推（一作介之推）绝口不言己功，文公亦遗忘之。子推奉母入绵山，甘居贫贱。邻人解张（或作谢章）不平，讽示文公。文公亲

往绵山访寻，子推匿不出，文公遣三军围山，四面放火以迫之。子推与老母仓皇逃避，无路可走，老母知不能幸免，自投火中。子推大恸，亦纵身跃入火海，母子同归于尽。使臣见其尸骨，报知文公。文公始惊悔，抚介子推遗骸大哭，为立茔墓，洒泪回朝。

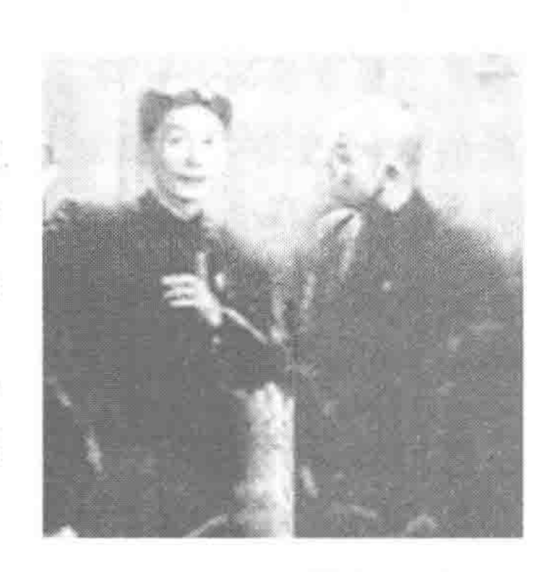
河南坠子以介子推之心情、处境及母子被焚场景为主要叙述内容。灰堆辙，上下句通押。基本为规整的十字句，是较通俗的书面语言。篇幅较长，叙事较细，所用词句如“被火烧老太太犹如活鬼”等朴实、形象。董桂芝、乔清秀、马忠翠等均常演出，曲词亦小有异。董桂芝留有二十世纪三十年代高亭公司出版之《火烧绵山》唱片一套两张，录唱词六十句，系后半部之火烧一节，于介子推见母被烧之后加有仿戏曲大哭头的唱腔。

西河大鼓有同名曲目演出。一百一十二句，与河南坠子所用为同一曲本，但两者语句不尽相同，于文公入山后尚有见青石板上介子推留诗一节，由二十个七字句组成。

东北大鼓（奉天大鼓）及唐山大鼓（奉调大鼓）有同名曲目。以子弟书《重耳走国》为本。中东辙，一百零六句，七字句与十字句混用。着重写景、抒情。对介子推奉母隐居之始末用二十句叙述，突出其“寸心不羡王侯贵”、“羞与同僚共宠荣”之清廉志向；于火烧一节仅用五句简括：“风猛火烈怎逃生。烧的个走兽飞禽无处躲，风云变色天地崩。介子推烟焰之中丧了命，可怜他白发萱堂同赴幽冥。”而以主要笔墨描绘晋文公入绵山所见景物及“无可奈何生拙计，最不该求贤用火攻”之后“寻见骸骨心大痛”，哭吊介子推的情景。文词雅驯含蓄。

太平歌词曲种也有演出。

**开会迷**　相声曲目。何迟创作于1956年10月。



叙某车间主任以开会为唯一的工作方法，名为“走群众路线”，久而久之，大家给起了外号——“开会迷”。“开会迷”无时不开会，无事不开会，一天要开五次会。名目繁多，如研究“一百年后工人福利问题”，甚至连业余剧团买一个脸盆也要开会讨论，还把工人的结婚典礼当成会场。作品讽刺了某些干部的脱离群众、脱离实际的作风。

属一头沉的逗哏形式。采用夸张手法。甲以第三人称跳进跳出叙述故事，摹仿开会迷和青年工人的女朋友等。并使用倒口来表现一名通讯员。

马三立、张庆森演出。中央人民广播电台、天津人民广播电台播出。作品发表在《人民文学》1956年7月号，并收入《何迟相声创作集》（中国戏剧出版社1982年版）。1959年春节期间的电影《恭贺新禧》（天津电影制片厂拍摄）中记录了马、张二人的演出片断。

**开粥场**　相声传统曲目。又名《三节会》，张寿臣演出时曾名为《乐善好施》。

叙自称“善人”者某甲，津津乐道其种种“善行”，诸如不伤生、不吝财，开设全年施舍的粥场，向贫民提供炸酱面、炖牛肉、大饼、饺子。又引经据典以似是而非的“圣贤语录”支持

自己的说法。并声称已不满足于逐日施舍，将在端阳、中秋、春节大开善门。于是自己报出所要施舍之物的名称，滔滔不绝，至于力竭声嘶。实则仅为其臆想。勾画出小市民伧俗、虚夸、觊觎富豪生活而自我吹嘘的可悲心态。

《开粥场》是演述难度较大的曲目。某甲于三节所施舍的物品清单均为大段“贯口”，须快而不乱、字字真切并以抑扬顿挫来装饰其声韵。且应在急速的贯口当中显出洋洋得意的自我陶醉，给听者以痴人说梦的印象。讲述完毕，也从梦境中跌回现实。

张寿臣、陶湘如，马三立、张庆森擅演。二十世纪七十年代后期马三立与王凤山搭档，亦常演出。于三节之贯口外，加腊月初八一段。特色较为明显。有录相传世。张寿臣、陶湘如二十世纪三十年代留有唱片一张。

**井场战歌**　京韵大鼓曲目。短篇。1971 年杜放编写，取材于铁人王进喜事迹的通讯报导。

叙 1960 年大庆石油会战中，铁人王进喜因腿伤住进医院，伤尚未愈，夜间偷偷跑出医院，以惊人毅力走回井场。时已夜间两点，王进喜投入战斗。突然钻机上的方瓦飞起，预示将发生井喷，而手边没有压井喷的重晶石粉，王进喜当机立断决定用水泥代替。却又没有搅拌机。情况紧急，王进喜不顾伤痛，带头跳进泥浆池，用双腿搅拌泥浆。大家齐心奋战，终于压住井喷，保住了油井和钻机。

作品将现实中并非发生在同一时间的事件，连接在一起，以使情节集中。唱词用中东辙，全段共四落，七字句、十字句混用，甩板句中加三、四字垛。描写搅拌泥浆时用劳动号子。排演时正值“文化大革命”中期，鼓曲演唱形式不被提倡，于是取消鼓板，采用当时流行的表演唱形式演出。节目前半部先由一个演员出场演唱，后半部述王进喜走回井场时，再上四名伴唱演员，充当群众，并一起表演搅拌泥浆的劳动号子。

1971 年由红桥区机电公司宣传队梁淑琴等演出，并参加天津市业余会演，成为天津市业余曲艺重点曲目。以后，天津市曲艺团曾向该宣传队学习这一节目，由刘秀梅等演出。作品发表于天津人民出版社 1972 年出版的《红心似火》。

**长坂坡**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《糜氏托孤》、《子龙救主》。本事见罗贯中《三国演义》第四十一回“赵子龙单骑救主”。

叙刘备携民渡江，兵败当阳，部属、家眷各不相顾。糜夫人中箭怀抱阿斗落荒奔逃，昏厥于地，至晓方苏。身危力殆，濒临绝地。赵云于乱军中往复冲杀搜寻，遇糜夫人于枯井之畔，叩问小主无恙，既惊且喜，坚请夫人携阿斗一同闯阵突围。糜夫人询知刘备已脱险，决意死节以使赵云全力保护阿斗。赵云大惊，苦劝夫人同行。糜夫人乃弃阿斗于地，自投枯井而亡。赵云无奈，掩盖井口，将阿斗置己怀中，闯出重围，往寻刘备。

京韵大鼓系由子弟书移植。基本用子弟书一百六十句本，中东辙，词藻典雅，描绘细腻。在《三国演义》原文基础上扩展引申，深化人物性格。虽属武曲范畴，并不直接叙述战



争，而是侧面反映战斗的残酷程度。如以鬼哭、喊杀、虫鸣、鸦噪、马嘶、儿啼、战鼓及潇潇水声衬出动态之黄沙尘、流萤舞、落叶飞、冷露滴、旌旗影与静态之残星、斜月、乱箭折弓、帐房旌旗，等等，与人物的惨烈处境情景交融。句式以十字以上的较长句子为主，大多含有分句。又依演唱要求加入大量衬字垫字。各派均以之为重要曲目，唱词各不同。刘宝全、白云鹏均用文曲唱法。张小轩于糜氏死节后尚有赵云大战张郃、马落陷坑等情节，用武曲唱法，贴演时名为《大长坂坡》。张派唱法与唱词在二十世纪四十年代以后无人演唱，白派唱法后亦已不传。刘派传人皆以《长坂坡》作为代表曲目。京剧名伶王瑶卿、杨小楼于观看刘宝全演唱之《长坂坡》后，借鉴其中托孤、掩井部分的表演技巧，对同名京剧作了加工，丰富了表现力，被后人继承，成为固定的表演内容。

联珠快书的同名曲目也以子弟书本作为蓝本。自糜夫人出场至投井的七十句即用子弟书原文，略有删节。开篇的八句劝喻世人看破浮生，与正文毫无关联。又改子弟书第一部分的写景抒情烘托战场气氛为叙述。糜夫人投井后的〔连珠调〕述赵云闯围血战、追及刘备和刘备摔子。这一部分几次使用垛句和长句，如“赵云马上抬头看，但则见，东西南北、东南东北、西南西北、四面八方、将海兵山、盔明甲亮、密密层层、耀武扬威、各擎兵刃、刀枪映日、剑戟森严放光明”，“赵子龙，大喊一声快让路，抖擞威风、横冲四面、力挡八方、逢着必死、遇着必亡、尸横满地、血水汪洋、叫苦悲哀乱奔腾”，是这一曲种的特有句型。全段一百二十六句。在天津的快书艺人都常演，是曾振庭代表曲目。

民国初期，《长坂坡》作为经天津社会教育办事处、天津艺曲改良社审订、普及的优秀曲目，由盲童讲习班学员广为演唱，是当时卫子弟书、西城板、北板大鼓等曲种的重要曲目之一。天津文人杨芝华曾得华学源所传之卫子弟书唱腔，并记有工尺谱，二十世纪五十年代后由刘吉典译为简谱。《长坂坡》还是评书《三国演义》及京东大鼓、木板大鼓长篇书《三国》之重要片断。

天津市艺术研究所存有白云鹏民国五年(1916)、刘宝全民国二十年、小黑姑娘约民国十八年所灌制唱片之音响及小岚云、孙书筠演唱录音，并存有卫子弟书简谱曲本。

**双岔路**　西城板传统书目。长篇书。又名《镖打秦尤》。《清烈传》中最著名之回目，独立唱篇之一。

叙胜英病倒在绍兴府望山岗爱徒黄三太宅中，太仓三鼠秦尤、柳玉春和崔通到黄宅伪称探病，秦尤在胜英奄奄一息之际，佯装为胜英系帽带，借机将其扼死，报了杀父之仇。事被杨香武看见，密告黄三太，黄三太不动声色，为乃师大办丧事，并恳请胜英生前好友及徒辈(包括太仓三鼠)护送灵柩回原籍。返回途中，路经双岔路口，众人纷纷告别，太仓三鼠也

告辞上路，黄三太见时机已到，出其不意，镖打秦尤咽喉，刀劈柳玉春。崔通见势不妙逃入林中。黄三太赢得杨香武等众人赞誉。

唱词有摇条、江洋、由求三种辙韵曲本，故事情节相同，都是短篇唱段。摇条辙唱词较多，情节描绘细致；江洋、由求辙唱段略短。都有秦尤预谋行刺胜英，跟踪到扬州旅店误将神刀将李刚刺死之内容。句式长短不一，除五字句、七字句兼用外，还有十字句及十字以上的长句穿插运用。根据唱腔韵律的需要，衬字、垫字使用较多。唱词语言为天津韵味大众化口语，地方特色浓厚。

沈华亭演唱最有名。此外，擅唱此段者，艺人中有殷筱亭、王筱林、张筱泉、吴静山、高筱川、李永泉等；业余演员刘筱江全面继承了沈华亭演唱艺术，其次为沈华亭之子沈金榜。刘筱江弟子马云山也以演唱《双岔路》著称。

沈华亭演唱之三种辙韵演出本，现均存天津市艺术研究所。

**双顶嘴**　　时调传统曲目。短篇。

叙妓女因热客忽然疏远而闷坐。热客复来，女既喜且嗔，责其另结新欢，负心忘义。并诉说自己一片真情，用尽心思，花尽银钱，而受尽同院姐妹讥笑及领家气恼，埋怨热客不应喜新忘旧，口甜心苦，使自己痴情落空。

曲文用“四季调”格式，各大段落以春、夏、秋、冬分别起兴；用花辙，普通有灰堆，人辰、一七、摇条等辙韵。词句通俗、形象，多用歇后语、俚语。如“脆糖的麻花儿你跟奴家我们拧着股子劲儿”，“想不到如今上了你的这个罗圈套”，“过去河来你就要拆桥”，“口赛砂糖你的心赛个钢刀”。等。是时调主要曲目之一，亦为落子馆基本曲目。旧时时调艺人均常演出。赵小福留有民国十八年(1929)灌制的唱片一张，录唱词二十句。天津市艺术研究所存有音响。

时调另有《热客顶嘴》一曲，以嫖客与妓女顶嘴开始，双方各诉自己委屈，全文八十余句，用〔五更调〕格式，五更分别使用一七、发花、怀来、中东、言前诸辙。

**双烈女**　　评书书目。长篇。取材于天津发生的实事。

叙民国六年(1917)华北水灾。山东南皮张姓一家四口，逃难来到天津。投奔友人王宝山。岂料王宝山心怀叵测，暗与玉美堂妓院鸨母晚香玉勾结，策划先以代张某租洋车(即人力车)为诱饵，骗得张家信任。尔后，王宝山又命手下地痞偷走张某的洋车，并威逼张某赔偿。张某气急而亡。王宝山又假造卖身契约，迫张家二女大春二春为娼，大春二春不从，双双吞服煤油、火柴自尽。南皮张氏惨案轰动天津，民愤四起，舆论哗然。警察厅厅长杨以德只得受理此案。但他接受贿赂，对王宝山等不予治罪。张母力争，被逐出大堂。杨以德又借为二女建烈女祠之机，广募财物，中饱私囊。

演出《双烈女》的艺人很多，包括以讲报为主的杨瞎话也曾演出。

乐亭大鼓、单琴大鼓亦曾演出同名曲目。张士诚民国二十五年在广播电台播出河北乐

亭大鼓《双烈女》，翟青山亦以单琴大鼓在广播电台播出。无统一曲本。

**方孝孺骂殿**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《方孝孺》、《草诏敲牙》，本事见《明史通俗演义》第二十六回《拒草诏忠臣遭杀戮》。

叙燕王朱棣以吊孝为名南下围金陵，将士离叛、宫监星散，刘皇后与建文帝诀别，自焚殉国。（以上一回《焚宫》）建文帝落发为僧，不知所终。（以上二回《出家》）燕王即位，改元永乐，宣文学博士方孝孺代草即位诏书。方孝孺披麻带孝，哭上金阶，直斥燕王篡位夺权之罪，并大书"燕贼反"三字。燕王大怒，命武士敲去其牙齿。（以上三回《敲牙》）方孝孺语不成声、乃以拳蘸血于御阶上写"篡"字无数。燕王愧怒交加，以灭门九族威胁之。孝孺奋起大骂，告燕王"休说灭九族，便灭我十族尤妙"。燕王怒甚，即令尽拘孝孺师生朋友，十族共灭，斩首八百七十三人。（以上四回《骂殿》）

京韵大鼓移植自子弟书之第三回《敲牙》（姑苏辙）与第四回《骂殿》（中东辙），合为一段，保留第三回之姑苏辙，对第四回用韵处以更换词语等方式改为姑苏辙。基本保留子弟书原文。着重表现方孝孺刚烈不屈的性格。是白云鹏代表曲目。白凤鸣亦常演出。

白云鹏曾灌制唱片一张，题为《方孝孺骂燕王》。

**风雨归舟**　京韵大鼓传统曲目。短篇。文人作品，有不同曲本。各自从不同角度与视野描绘风雨交加时之自然界景色及雨中、雨后人物活动。



该曲目唱词只一落，十句，由求辙。写渔翁与牧童生活情致，记山林野趣。曲词叠用长句，又反复使用重叠词，如"冷嗖嗖"、"一阵阵"、"唰啦啦"、"一叶儿飘飘（漂漂）"，在"悠荡荡、荡悠悠、悠悠荡荡、荡荡悠悠"一组词语中，用两个字的不同位置组合与重复，产生双声、叠韵交错反复的效果。为小岚云代表曲目。其弟子姚士泉亦常演，均留有录音。骆玉笙晚年亦有录音。

岔曲有同名曲目演出。曲本不只一种。最常见的一种写文人雅趣。言前辙，二十六句，二十二韵。首句为"卸职入深山，隐云峰受享清闲"。表现卸职官员归隐山林之闲适生活与闲情逸致。曲文侧重于描写夏日急雨及雨过天晴时之景与物。其形容雷雨之"叭哒哒的冰雹把山环儿打，咕噜噜的沉雷震山川，风吹角铃当啷啷地响，唰啦啦暴雨似涌泉"等句中，使用象声词；描绘风消云散后之天色、荷花、鲤鱼及罢钓欲归情景时，又用重叠词"明亮亮"、"碧绿绿"、"滴溜溜"、"唰啦啦"等，均配合唱腔造成垛句效果。另一岔曲曲本与此本词句相近，而更偏于文雅且篇幅较短小。由求辙。京韵大鼓《风雨归舟》亦有标明为"岔曲"者。但这两种岔曲近年未见于舞台演出。

历来之单弦艺人均以《风雨归舟》（卸职入深山）为重要曲目，经常演出。广小川、何质臣、常澍田、张伯扬分别灌制之唱片或演唱录音，代表此曲目不同时期的演唱风格。至石慧

儒则综合荣剑尘、谢瑞芝与花连仲等诸家唱法，于细节处琢磨，使这一曲目表现出新的神韵，留有录音。雪艳花、石连城、桂月樵、廉月儒及刘秀梅等均擅演。刘秀梅亦留有录音。

天津市艺术研究所存有上述音响。

**凤鸣关**　联珠快书传统曲目。短篇。取材于长篇小说《三国演义》第九十二回《赵子龙力斩五将　诸葛亮智取三城》。

叙诸葛亮首次兵出祁山，故意不派年已七十的赵云临阵，激怒赵云坚决请战，诸葛亮乃派赵云为先锋，以邓芝为副。在凤鸣关前遇夏侯楙从西羌调来的韩德父子五人。赵云枪挑、剑劈、箭射，杀死韩德四子。又刺死韩德。邓芝挥军掩杀，夏侯楙大败逃窜。诸葛亮迎接赵云凯旋。

曲文人辰辙，在〔流水板〕与〔连珠调〕中多用四字垛。是经常演唱的曲目。

常旭久、德俊峰、曹宝禄等均曾在天津演唱。1959年王允平、张剑平曾将曲词加工整理，发表于《海河说唱》1959年4月号。

**文明词**　相声曲目。二十世纪二十年代高玉峰、谢瑞芝创作并演出。

该曲目借用传统相声曲目《西江月》的格式，以民国初年的政治形势、经济状况为背景，取民众至为关切的国家大事如参政问题、财政问题、休止内战与国家统一问题等，编成若干首内容连续的《西江月》。反映了推翻帝制、共和伊始时期的国家状态与民众要求。如“自从共和成立，飘洒五色国旗，庶民也可入政局，人人皆有教育”，“唯有一事缺欠：全国尚未统一”，“目下我国财政，画饼难以充饥”，因而“时局纷扰危兮兮”。亦能切中时弊，指出“鹬蚌相持不休息，难免渔翁得利”，必须“共挽时艰顾大局，共同维持到底”。

《文明词》是以说功为主的讽刺型文哏曲目。演员以第三人称叙述故事，有时亦进入角色，如“北京政府净着急，昨天将我请去”，“选我国务总理”。所编《西江月》用一七辙，从词格用仄韵，白话中夹以文言，顺畅明白，亦庄亦谐。运用了夸张、虚拟等手法。以相声形式表现了较严肃深刻的主题。

其“入活”方式由相声须顺应时代要求、做到“雅俗共赏”，因而艺人必须读书，引出甲自谓“念书可是早”，先后以周瑜、诸葛亮、苏秦自喻，再从苏秦“能说能道”转至甲应乙“口似悬河……说这么一点儿”之请说《西江月》。于叙述诸葛亮生平一段使用了贯口，共八句百余字。

百代公司曾为高玉峰、谢瑞芝灌制唱片一面，存贯口技巧部分及《西江月》八节。天津市艺术研究所存有音响。

**文章会**　相声传统曲目。作者佚名。历代相声艺人均演出。二十世纪二十年代张寿臣曾进行改编。马三立代表作品之一。五十年代苏文茂、朱相臣整理演出，成为苏文茂的保留节目。

叙被称为“圣人”的康有为，出国考察归来，到北京大学视察。校长蔡元培热情接待，当

康有为了解到学生每周按规定要作一两篇八股文时，深不以为然，乃出题测试。围绕此虚设中心，演员甲经过反复铺垫，吹嘘自己文章被选为魁首。乙请甲当众宣读，原来甲所作“春秋题”妙文为小曲“逛花灯”及大鼓《王二姐思夫》的唱词。



属子母哏的逗哏形式。演述时，“康有为”、“蔡元培”以文言方式回答。甲之表情、语气以“煞有介事”出之，直至真相大白。

《文章会》编演于清代，原演述内容为清光绪年间开科考试，主考是翁同龢与荣中堂，某甲入场应试，对春秋题进行曲解歪答，造成笑话。至张寿臣演说本曲目时，为适合他自己年龄的实际情况（其时张寿臣约二十许），乃改成在蔡元培任北大校长时康有为出题考试。传授常宝堃演出时内容基本未动。苏文茂继承了这种演法。脚本1962年辑入百花文艺出版社编辑出版的《曲艺选》第八集。

**水　浒**　　评书传统书目。长篇。据施耐庵小说《水浒》敷衍编排而成。是最早的“短打”书目之一。

叙宋徽宗在位，朝政腐败，蔡京、高俅、杨戬、童贯等权臣朋比为奸，忠义正直之文武将官多被所害。而蔡、高等人的众多党羽在各地为官，横征暴敛，不择手段，百姓怨声载道，纷纷揭竿而起。晁盖、宋江等梁山泊起义军，高举“替天行道”义旗，与官家征讨大军或拥护朝廷的地方武装战斗，天下落魄豪杰与占山落草的英雄、好汉，在朝受排挤、被迫害的文官武将，纷纷成为梁山义军头领。斗争中不断壮大实力，终于成为有一百零八位首领的起义大军，官兵不敢撄其锋，朝廷视之为心腹大患。

艺人说《水浒》都有“册子”。以书中主要的人和事为中心，重点叙述，如以宋江、林冲、武松、卢俊义、鲁智深、石秀等每一个人物为中心，就可以分别是一小部书，集中一起成为长篇书。徐长盛弟子徐坪余（玉）于二十世纪二十年代曾长期在天津演出，蒋坪芳由三十年代到五十年代大部分时间在天津演出，他们对人物刻画精彩细腻，尤其李逵、武松的亮相，熟听众不闻其声只观其形即知表演的为书中何人，故有“活李逵”、“活武松”之称。“坪”字辈之后天津说《水浒》者有边豫棠与顾存德。边豫棠以说为主，无大表演动作，人物以说武松为主，刻画细致，只说一个多月。顾存德系边豫棠之徒侄，《水浒》主要学自边豫棠，又采徐、蒋等人的演出风格，融入戏曲的表演身段，形成以帅、脆、美著称的表演特色。张枢润、马轸华、张寿臣等都曾演述过《水浒》，系直接或间接学自蒋坪芳，融入个人的表演体会而各成一家。

**水莽草**　　单弦曲目。单弦艺人据《聊斋志异》卷二《水莽草》编演，篇幅内容各自有异。

叙有植物名水莽草有毒，误食者死为水莽鬼，必得毒死者代，始可入轮回转生。湖北祝生外出访友，中途燥渴思饮，见道旁茶棚有老妇施茶，其茶有异味，不饮欲行。老妇唤三娘出奉香茗。三娘绝美，祝生惑之，连饮两杯并索茶叶一撮而去。至友人家觉心头作恶，友验茶叶是水莽草，并告以三娘姓寇，系水莽鬼寻替身以求托生。得鬼生前内衣煮服可痊。友乃赴寇家代求，寇父不与。祝生归家死，有子两岁，未久妻改嫁，祝母抚孤，生活艰窘。祝生鬼魂力阻三娘转生，与其鬼魂结为夫妇，同归家奉母。此后凡水莽鬼寻替身害人者，祝生即为之驱鬼救人，十余年活人无数。后老母死、子娶妇。上帝以祝生救人有功，封为龙君，乃与三娘同登车腾空而去。

荣剑尘、谢瑞芝、石慧儒、桂月樵等均擅演。荣剑尘演出本为四本，头、二本用摇条辙，三、四本用江洋辙。头本叙茶棚遇艳，以荣氏独创之〔乐亭调〕做结。二本述祝友识草、寇府求衣。三本写祝生归家毒发身死。四本为祝生死后封神情节。

谢瑞芝演出本为两本，通常只演头本茶棚惊艳，以〔银纽丝〕曲牌做结。石慧儒所演为谢氏所传，亦只两本，摇条辙。二本叙祝生身亡至其与三娘鬼魂归家孝母。桂月樵、廉月儒亦演唱。

荣剑尘、石慧儒、桂月樵等在头本中均有〔石韵〕曲牌，赞三娘之美貌，优美动听，脍炙人口。

**木　盆**　　京东大鼓曲目。短篇。

题材屡见于民间流传的故事、传说。二十世纪十年代天津市社会教育处推广之文明鼓词《传代碗》(载《社会教育星期报》)是迄今所见之可考曲本。

叙东村刘老二早年丧父，由寡母抚养成人，为之娶妻，生子大华，已八岁。刘老二素日唯妻子之命是听，百般承顺以博妻子欢心。视老母为赘疣，动辄得咎，至于衣食不周。一日，刘母失手碰落饭碗，刘老二夫妻交口詈骂。刘老二更令其母改用一厚重木碗为食具。刘母惨然泪下。饭后，刘老二夫妇见大华持木工工具在院中操作，乃隔窗问其所为。大华答以欲制一大木盆，待父母年老后饮水吃饭用。刘老二夫妇始则愕然无语，终于良心发现，深感愧悔，双双自责以往所为。自此之后，改过更新，孝敬老母。曲词为发花辙，基本为七字句，句型、句式因衬垫字及添加句头而多变化。全曲八十八句，分为五落。曲词顺畅平易。结构巧妙，如老二夫妇虐待老母以一唱一和方式演述，刘二妻每数说老母一事，刘二必忙接话并夸大其后果。又如对大华仅用“聪明伶俐人人夸”一句伏笔，并不说明其心理和态度，至做木盆时始照应前文。

业余演员董湘昆演唱，并成为保留曲目。天津人民广播电台、天津市艺术研究所均存有其演唱录音。

**反挑眼**　　时调传统曲目。短篇。又名《妓女思想》或《妓女相思》。

叙热客数日不至，妓女闷坐，辗转寻思被冷落原故。想起自已为热客花尽体已钱，又得

罪院中伙计老妈；再三表示随其从良，反遭误会；偶有言语不当便绝情而去，百般殷勤趋奉劝慰亦不回头，竟与旁人交好，得新忘旧。祈求上苍护佑，重归于好，情愿到泰安州烧香酬神。

曲文结构取“四季调”格式，以春、夏、秋、冬起兴，所唱内容则与四季无关。全曲五段，第五段总括四季。五段分别使用发花、江洋、中东、怀来、由求诸辙。以妓女自述形式，历数自己对热客一片痴情及热客吃醋、使气、任性、挑眼甚至跳槽的种种负心举动。语气诚恳哀怨。使用大量妓院与市井中的行话、俚语，并夹杂天津方言，如“逗哏”、“小迷瞪鬼儿”、“倒楔一扒”、“抬了几句‘叔伯杠’”、“靴子友”等等。

曲词采用十字句及在十字句基础上扩展而成的长句，艺人演唱时多在句中加入大量衬垫字和各种语气词。

另有时调《热客挑眼》与本段相呼应，妓女通过悲苦的诉说，指出情人种种不是，反驳其对自己的指责，故亦名《反挑眼》。时调另有《妓女相思》一段，为五更调格式，内容亦与本段不同。此类曲目早年均属落子馆必演的重要节目。曲艺舞台上二十世纪五十年代后已不再演出。

赵宝翠民国十九年(1930)灌制唱片一张，题为《妓女思想》，内容为第一段“春季里”之三番与结尾一小节。赵小福留有二十世纪三十年代灌制唱片一张。两人唱词有不同。天津市艺术研究所存有以上音响。

**月　唐**　　西河大鼓传统书目。长篇。又名《月唐演义》、《男女英雄会》。



叙青年英雄郭子仪因路遇不平力劈奸王李林甫之子李贵，与时刻企图弑君篡位的李林甫结下不解之恨。适因渤海郡派使臣哈蛮陀进四宝——文表、宝珠、神弓、魔兽，声称唐朝如无人能解表、识珠、开弓、降兽，便不再进贡称臣，且必兴兵夺大唐江山。李太白揭招贤皇榜解表、识珠，写回表时使杨国忠研墨，高力士脱靴，杨玉环捧砚。对他们进行了报复与戏耍。又借寻找开弓、降兽能人之机，击败李林甫官报私仇谋杀郭子仪的奸计，并与郭子仪结成师徒关系。郭子仪与李太白文武结合，开弓降兽，挫败渤海郡的挑衅。但虽立大功，仍不能立足朝中。李林甫等勾结江湖武林与被玄宗认为御儿干殿下的安禄山，同忧国为民的李太白、郭子仪以及郭子仪的结义弟兄、女眷英雄们展开势不两立的斗争。郭子仪得师尊叶法善、铁头僧等世外高人的协助与授艺，打垮了邵景亮摆设的天下第一擂，消灭了李林甫最有力的江湖后盾。经过一连串曲折热闹的文争、武打，终于“五虎缚苍龙”活捉安禄山。

曲本为口语化水词，随处可以开唱。采用了长枪袍带书与短打书相结合的演述法，热闹动人。

清末民初郝英吉等西河大鼓艺人演唱，即很为听众喜爱，郝英吉传弟子雷秉安和子女

郝庆轩、郝艳霞，也都作为看家书目。郝艳霞与王润生记录整理了章回小说形式的《月唐演义》，省略了演出时的水词唱段，1984 年由湖南出版社出版。

天津市艺术研究所藏有郝艳霞演出时的实况录音部分音响资料。

**牙粉袋儿**　相声小段。二十世纪四十年代二蘑菇（常宝霖）在说垫话时的一段“现挂”，当即产生强烈的反响。

叙天津沦陷期间，物价一再上涨。至四十年代敌伪当局“第四次强化治安”时，一袋面粉涨到八块钱。逗哏者临场抓哏说：听说到“第五次强化治安”时，白面就落到四块钱一袋了！捧哏者刚表示高兴，逗哏者立即接口：“就是袋小点——牙粉袋儿。”

民国三十三年（1944）二蘑菇演出。其兄小蘑菇再演时，受到日伪当局干涉。

**孔雀东南飞**　单弦曲目。短篇。参照戏曲《孔雀东南飞》编写。

叙汉末庐江府小吏焦仲卿，娶妻刘兰芝，贤惠知书、善女红，夫妻情笃而婆母残暴横加虐待，兰芝忍受求全，焦母仍逼子休妻，仲卿只得送妻暂归母家。途中二人相誓，男如磐石，女如蒲苇，誓不变节，以待重圆。孰料归家两月，王太守公子欲娶兰芝，其兄允婚，吉期前夕母告之，兰芝难以违抗。迎娶之日含泪登车。途中遇仲卿，责其违誓。晚间，兰芝潜出洞房至花园，欲投莲池，仲卿亦来，二人先后投池而亡。

曲文用中东辙，采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔罗江怨〕、〔靠山调带播浪鼓〕、〔南城调〕、〔流水板〕等曲牌，在〔太平年〕、〔罗江怨〕之间及〔罗江怨〕、〔靠山调〕之间有说白。

石慧儒演唱，天津人民广播电台存有石慧儒的演唱录音。

**今晚七点钟开始**　相声曲目。对口。何迟作于二十世纪五十年代。



叙甲喜空想，陶醉在虚幻的成功喜悦之中。自言决心揭开生命新的一页，从今晚七点钟开始，奋发图强。先想当全国闻名的科学家，要用七年时间创造原子太阳。随即因怕难，又转而要当军事家，著书立说，总结各类战争的规律。可还是怕难，又想当文学家，准备在五年内写四百篇短篇小说，编四个集子，写一本长达百万言的长篇小说，超过茅盾，赶上鲁迅。越说越兴奋，决心从今晚七点钟开始，说着马上就要回家。乙以为他去学习，他说学习的事明天再说，今晚且去打扑克。

属一头沉的逗哏形式，甲上场就进入角色，始终以第一人称演述。述每一个梦想时都安插了贯口。

首演者马三立、张庆森。二十世纪七十年代之后，马三立与王凤山搭档，重新上演。演出时，为配合现场的时间，将题目改为《今晚十点钟开始》，也作《十点钟开始》。结尾处亦改为乙提醒甲“现在已经过了十点”，甲说“不定哪天十点钟开始”。《北京文艺》1956 年第 7 期发表。《何迟相声创作集》（中国戏剧出版社 1982 年版）收录。

**化蜡钎**　相声传统曲目。单口。原名《老喜丧》，又名《假孝子》。

叙一妇人生有三男一女，俱已婚嫁。分家后，竟无人赡养老母。经说合，由三子轮流供养，每家每月各负责十天。结果均不予饱饭，一子比一子更甚。老母到女儿家哭诉。女儿调养老母身体康复如常后，为其设计，以己陪嫁的锡蜡钎等熔化，制成元宝、条、块形状，以贴身布褡裢装好，缝实，围在老母腰中。又给老母银元，嘱其大方花钱。使再至长子家。子、媳惊异老母出手大方，至夜，媳更窃入老母房中，摸到褡裢，知老母"腰缠万贯"。事传出，二子、三子亦来争接老母。三兄弟百般趋奉，老母得以安享余年。旋老母病故，三兄弟为显示孝心、多得遗产，各以多金为老母制衣衾、棺木、大办白事。至下葬后除孝时，始知所谓金银皆锡块，不觉嚎啕大痛。

《化蜡钎》以讥讽、剖析社会现象为主旨，故事进展均有扎实的社会常见之现象、规律、风俗为基础，略加夸张，而人性的丑恶鞭辟入里。其述女儿为老母划策，并几次于关键时出场主持一切，均符合津、京等地"姑奶奶"身份尊贵之民俗。

清光绪二十六年(1900)前后，阎德山在津演出。后万人迷曾演，万人迷故后无人再说。二十世纪四十年代曲艺评论家戴愚庵传给曲艺作家、票友大梁酒徒(李然犀)。大梁酒徒再传予张寿臣。民国三十二年(1943)大梁酒徒根据相声改编为笑剧，名《孝子》。情节略有变动，增加了女儿与舅父定计等内容。民国三十二年6月起由兄弟剧团在庆云杂耍场上演。笑剧以相声表演手法为主要演出手段，有幕表戏性质，台词不甚固定，演员多临场发挥。表演滑稽，笑料百出，曾连演百余场，场场爆满，轰动一时。1981年实验曲艺团曾重排，演出。

《化蜡钎》有二十世纪六十年代张寿臣述、何迟整理、张奇墀记录本。

**四大卖**　莲花落传统曲目。短篇。

叙一男子管教妻子施以打骂。妻子不服，丈夫出言恐吓，要把她卖给别人。设想卖到东、南、西、北四个地方，故名"四大卖"。妻子则在丈夫说出一处之苦难生活后予以反驳。如丈夫说将妻子卖到口北蒙古人家，"白天叫你把牛羊放，一到夜晚熬奶子茶，熬得好落个值过，熬得不好套马杆子抽、小刀子扎"，妻子则说："蒙古爷们家，也有佛心善人家，饿来吃的牛羊肉，渴来喝的奶子茶，蒙古爷们好，我就跟着人家过，想你穷王八作什么(吗)！"

演唱形式为对唱，开头有介绍夫妻二人身份的简短说白，曲词为花辙，由江洋辙转入发花、一七等辙。每述转卖一处，变换一次辙韵。是莲花落经常演出的著名曲目，民国二十五年(1936)左右，于瑞凤同清明泉曾分别在百代、丽歌公司灌制《四大卖》唱片各一张。王秀云、张素卿以及赵莲卿、常旭久也均曾灌制《四大卖》唱片。唱词大同小异。

**白门楼**　京韵大鼓传统曲目。短篇。故事见《三国演义》第十九回《白门楼吕布殒命》。

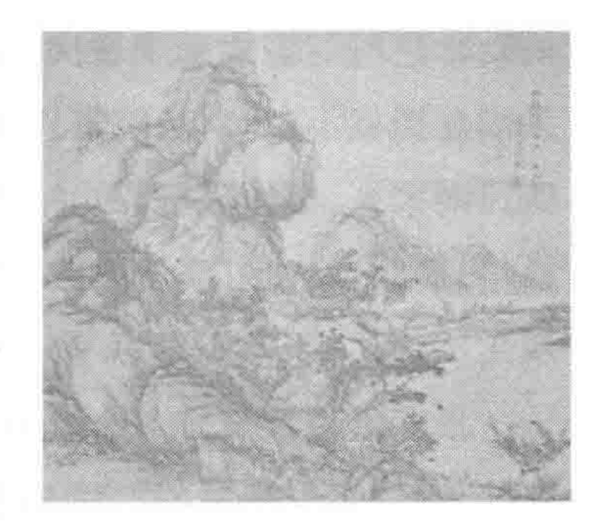
叙吕布夺徐州，刘备与关羽、张飞往依曹操。吕布日与妻妾寻欢邀醉，曹操亲统大军水淹下邳以困之。日久，吕布暴躁，御下无恩，侯成、宋宪盗去赤兔马、方天戟，乘其酣睡而缚

之，开城迎曹。曹操借刘关张于白门楼上处置，斩高顺、陈宫。吕布乘间求刘备为之缓颊，刘备佯允。吕布又向曹卑词乞命，曹操有收容意。刘备讽以昔日吕布杀董卓、丁建阳事。曹操猛省，即令杀之。吕布大骂刘备负义，被杀于白门楼下。

曲文全按小说情节编排。人物对话亦多用小说原文，用平铺直叙法。唱词一七辙，基本为十字句，中有插白，如述金圣叹批语、吕布骂刘备之语等，亦用文言。篇幅较长，共二百零六句。

民国二十九年(1940)夏，京韵大鼓艺人章翠凤在天津庆云戏院首演，系其弦师白凤岩编写之中东辙曲本。联珠快书有同名曲目演出。联珠快书曲词动作性强，句式变化较大，增加垛句、长句，以适应曲种演唱之要求。是联珠快书艺人葛振清、常旭久、曾振庭等代表曲目。

**白宗魏坠楼**　评书书目。中篇。相声兼评书艺人张寿臣二十世纪四十年代初在天津官沟街润香茶楼演出评书时，为丰富上演书目，以二十世纪二十年代末轰动全市的白宗魏坠楼自杀案件为题，把早于该案件两年左右的“枪毙杜小山”案，嫁接融会在一起，虚构故事情节与部分人物，编成《白宗魏坠楼》。两宗案件本事略为：



杜小山之父任天津县银库库吏之后，监守自盗，家道渐富。至民国初年，杜小山勾结地方官吏，掌管慈善救济部门“八善堂”，奸淫妇女、霸占房产、土地，无恶不作。民国十五年(1926)褚玉璞出任直隶省督办兼直隶省长，杜小山与褚玉璞结为盟兄弟，更加肆无忌惮，民愤极大。杜小山又与某煤厂店东交恶，该店东表面虚与委蛇，暗中与至交常子英(军警宪督察处长)策划，搜集杜小山之劣迹、罪状，以约请杜小山赴宴为名，迫其进入南门东第二监狱，以迅雷不及掩耳方式审理判决。当杜家发现事态严重，到褚玉璞处托人情，褚玉璞电询常子英时，杜小山已被绑赴南市法场执行枪决。

白宗魏，旗籍，北京人，三十四岁，曾毕业于北京艺专，颇工绘画(见图)。民国十年与其师金葆青之女金季聪结婚，生一子。因受继母之压迫，民国十一年将妻寄居岳父家，白宗魏来天津鬻画为生，同时为大绸缎庄作美术设计。后怀疑其妻与同院居住之叶坤厚(与白原系同学、好友)有暧昧关系。民国十八年6月14日晚，由中原公司屋顶花园(今百货大楼七楼顶)露天电影银幕后坠楼，惨死在旭街(今和平路)上。所遗日记中有“负债无力偿还”，“妻被友人霸占”，“不愿再留人世”等语。案发后《大公报》通过多方调查，连续报道有关白宗魏各方面情况甚详。社会上对其寄予极大同情，有人捐资将白宗魏遗体装殓并运回北京安葬。慎益街笑我剧社还拟编成剧本演出。美术界也为白宗魏举办个人画展，开追悼会。天津地方法院多次开庭审理，经过将近一年的时间，白宗魏坠楼案始告结束。

评书《白宗魏坠楼》故事叙：白宗魏之内弟常芝华，由江南家乡来天津谋生，后去东北

做买卖，被土匪褚玉璞所劫，入伙为匪。二人后被张作霖收纳，逐步提升，最后褚玉璞升任直隶省督办，常芝华任直隶省警察厅厅长。当时天津为直隶省会，白宗魏及妻常芝英，由江南北上天津寻找常芝华，住南市小店中，店主协助白宗魏在华楼鬻画糊口，后租房安家。北京逊清某王府喜事，管家以重酬聘白宗魏去京为王府作画，常芝英到门外货郎担处买线被褚玉璞之兄褚玉凤（虚构人物）瞥见，褚玉凤图谋不轨请拜弟杜小山策划。杜小山几次设计，最后将常芝英软禁八善堂内，褚玉凤虽未得逞，而常芝英亦不能外出。白宗魏归家，邻人告以常芝英去了八善堂。白宗魏找到该堂，杜小山提出给白宗魏大量钱财，劝其再娶，白宗魏拒绝，心烦意乱，最后转到中原公司屋顶花园坠楼自杀。衣袋内有遗书："宗魏提笔泪不干，曾报当地警察官，怕事贪污不纠惩，子孙如同我一般"。白宗魏坠楼案件公诸报端，杜小山送褚玉凤回山东老家避风，自己返津。常芝华看报后知姐姐、姐夫已来天津，王府管家协助常芝英拦警察厅厅长汽车告状，常氏姐弟相见。常芝华持枪去省府找褚玉凤拼命，褚玉璞命提杜小山，由法院审理，杜小山承担了一切罪责，法院判决执行枪决。常氏姐弟离津回江南家乡。后军阀混战，褚玉璞下野，带残部流窜到山东，在青岛被刘珍年（有人改为刘松年）擒获，将褚玉璞活埋（刘原为褚部下，评书中说系被褚玉璞枪杀之京剧艺人刘汉臣之叔）。

张寿臣经常与另一中篇书目《枪毙刘汉臣》接连演出，在茶楼两部书可连说一月左右。因杜、白两案发生时间前后相左，故在书中避去具体年代，笼统说成是褚玉璞任直隶省督办时期。张寿臣编书才能出众，虚构众人皆知的事件为故事内容，既加强了故事情节，又不致引起杜家后人的反感而招致麻烦。加以张寿臣社会知识丰富，对书中的一些情节处理细腻熨帖，如中原公司在日本租界，6月14日晚悲剧发生后，15日法院检查处检察官郭奠中等四人前往查验。日领事馆警察署外务省巡官稗田葭吉亦至该处接洽，经检查确系自杀。（见6月16日《大公报》）而张寿臣的书中则有中日有关双方具体接洽的诸多详细内容。较真实地反映了当时的社会现状。张寿臣采用较典雅的口语化语言，绝无脏口。向张寿臣学演此段者，都遵循张寿臣的语言风格，演出普遍受到听众欢迎。张立川的《白宗魏坠楼》学自张寿臣，在书场说到七天；杨立恒、王立荃、程立新、程立宽等也都学自张立川。张枢润学自张寿臣，因张枢润之外祖父与杜小山之父同住一院，故张枢润对杜小山身世了解最详。演述时经常穿插杜小山一些其他情况，演出十天左右。

**白帝城**　京韵大鼓传统曲目。短篇。取材于罗贯中著长篇小说《三国演义》第八十五回《刘先主遗诏托孤儿》。

叙刘备拒谏，兵败猇亭，得赵云救护突围，退守白帝城，改馆驿为永安宫，病渐沉重。思念关张二弟，每日恸哭，目昏神乱。是夜，灯影幢幢中见二人侍立，斥之不退。细视之乃云长与翼德，惊喜非常，恍惚间忘其已死。关羽告知，与张飞皆已封神，兄弟即将聚首。刘备大哭惊觉，正是三更时分。自知不久于人世，立召诸葛孔明与二世子（一作太子刘禅）由成

都来见。孔明星夜奔至，刘备于病榻上挽与同坐，抚背携手，托以后事，即书遗诏付之。嘱其如阿斗孱弱则自任天下。又谆谆叮咛二世子事孔明如父，与群臣一一诀别。抱憾而终。



京韵大鼓演出的常见曲本有两种，均用中东辙。一为清代韩小窗所作子弟书。另本作者不详。两种均依照小说原文重点铺排组织，如刘备梦境、与众臣诀别及嘱孔明取代阿斗、孔明矢忠等，叙述方式与场面气氛则各不相同。

刘宝全及刘派传人常用本为韩小窗本，有阿斗出场，较另本多出刘备屏去众人向诸葛亮评骘马谡，刘备嘱阿斗善视关兴、张苞，不得倾覆社稷玷辱祖宗等情节。叙事中注重人物刻画、环境与气氛描写。句式灵活，不拘于七字、十字句且有一定数量长句。中东辙。词句文雅而通俗，多用形象语言，如写刘备独卧时神思不宁一节以重叠词组成排比句。原著为两回一百六十二句，刘宝全演唱词句有所改动。因原文结尾"昭烈帝把心血掬干神思耗尽，一声叹满腔余泪二目双瞑"有未尽之意，乃在北京庄荫棠(延禄)协助下加"驾崩时先主六十单三岁，改建兴幼主即位、五路进兵，那位诸葛亮老先生扶杖观鱼、大显奇能"两句，末句分小节，宜于演唱，又预示了以后故事线索。

白云鹏所演为另本，重叙事，以刘备夜思、托孤对白为主。中东辙。全文一百二十二句，基本为十字句。大量使用排比句以增强语势，渲染气氛。如刘备忆关张时连用"想二弟……，想三弟……"七对句子；弥留时又用"喜"、"忧"、"恨"、"悲"、"愿"、"虑"领起一组排比句，归总述刘备所牵挂诸事。曲文中与孔明同至白帝城者为世子刘理、刘永。与韩小窗本虽辙韵相同，唱词却不雷同，仅开篇用韩小窗子弟书词，第七、八句换为"我表的是兴兵伐吴的刘先主，临危时，霜冷秋高，托孤在白帝城啊，驾崩永安宫"。又如原作"想三弟秉性刚烈丧阆中"一句，适在一落之尾句，乃唱作"想三弟秉性刚直，被那范疆张达二贼又把刺行啊，命丧在阆中"。与众臣诀别时单有叙赵云一节。曲文多用小说原文及文言。

刘宝全、白云鹏之外，小黑姑娘、林红玉、桑红林、侯月秋等均擅演，小彩舞、小岚云早年常演。侯月秋弟子马希英亦能演唱。

刘宝全民国二十年(1931)灌制唱片一张，白云鹏亦留有唱片一张，侯月秋留有演唱及排练录音，天津市艺术研究所均存有音响。

河南坠子、梨花大鼓有同名曲目演出。河南坠子又名《刘备托孤》，艺人乔清秀、姚俊英等擅唱，董桂芝留有二十世纪三十年代唱片。

**白雪红心**　京东大鼓曲目。短篇。二十世纪六十年代前期董湘昆、刘月循根据焦裕禄事迹编写，董湘昆演出。

叙冬夜，风雪交加。河南省兰考县县委书记焦裕禄记挂农村的人畜平安，不能成眠。天

未明，即带病顶风冒雪到许楼村，访问五保户老农夫妇，嘘寒呵暖，探病问饥。老夫妇分外感动。老农不由回想起当年自己在大雪封门之时，被追租讨债逼得四处躲藏，惶急中摔坏左腿致残，沦为乞丐等往事。对照眼前县委书记不顾风雪严寒来到自己家中，携手揽腕，促膝谈心情景，更加深了对共产党和共产党干部的热爱。

篇幅较短，全文六十六句，分为七落。曲文歌颂了好干部焦裕禄一心为民众的事迹，描绘了干部与民众之间亲如一家的深厚情谊。语言顺畅明白，传情朴实。二十世纪六十至七十年代被广泛传唱，成为京东大鼓重要曲目。是董湘昆代表作。

天津市艺术研究所存有董湘昆演唱录音。

**白猿偷桃**　河南坠子传统曲目。短篇。取材于民间传说。

叙云蒙山水帘洞王禅老祖收孙膑、庞涓为徒。庞涓下山至魏国招为驸马，孙膑仍留山中。孙膑奉师命看守桃园，一日忽失仙桃一对，王禅老祖怒责孙膑，仍令往桃园看守仙桃。孙膑带锁仙索、斩仙剑坐桃树下观书。偷桃者，是青石山青石洞妖女马白莲与凡人白大帅所生之子白猿。因马白莲女儿金姐被大风刮走，忧思成病，卧床不起。得白猿盗来仙桃，食后病体见轻。欲再得仙桃可以痊愈。白猿立刻二次下山潜入桃园，被孙膑以锁仙索捆住。孙膑问明前情，念白猿为母行孝，释之，并与其结为八拜之交。

河南坠子所用曲文通俗浅显，篇幅较短，共七十六句，言前辙。述白猿偷桃用倒叙法。句式系在七字句基础上加句头、加衬字，成为形式上的七字句与十字句混用。结尾处，保留“念众位福如东海、寿比南山”之吉祥用语。其他曲种曲词有出入。单琴大鼓、乐亭大鼓有同名曲目。

乔清秀、乔立元、马忠翠、张永发及乔派河南坠子演员曹元珠等均擅演。单琴大鼓此节系《列国》中之片断，叙事较详。为翟青山、张岐山等常演曲目。乐亭大鼓演员王佩臣等亦经常演出。

二十世纪三十年代，乔立元灌制了《白猿偷桃》唱片一张两面，基本为全段。天津市艺术研究所存有音响。

**扒马褂**　相声传统曲目。群口。



甲乙丙三人会合演出，甲拟唱而乙、丙愿说；甲能唱之曲目，乙、丙又皆能，甲恼羞成怒，拂袖欲去，被乙拦住。丙问其故，乃甲身着之马褂系由乙处借用者。甲自言借穿马褂有为乙弥缝言语失误之功效，丙从中调停。甲留下继续说相声，乙答应甲可再穿七天。乙向丙诉烦恼，称有心爱菊花青骡落入茶碗中淹死，指甲为证明人。丙诘问甲，甲搜索枯肠始得一解，谓淹死者乃乙用骡同友人交换所得之蝈蝈，代圆其说，且以“功”邀赏，要求延期归还马褂，乙应之以半月。乙复向丙炫示某日与朋友聚会于

酒楼，有无头烤鸭自窗外飞入落于桌上，供主客大嚼。丙不能信，乙又令甲为之证实。甲窘急中，忽触灵机，振振有词谓烤鸭系饭店送货伙计与人争竞时甩上楼窗者，为乙圆满弥合。乙大称赏，慨允不再追索马褂。甲虽欢喜，然窃恐乙再信口开河，乙果然以挖出硕大无比之蛐蛐为难之。甲见势不妙，自扒马褂置乙怀中，以脱干系。

《扒马褂》以甲乙丙个性鲜明的语言，围绕一件马褂展示了市民阶层中某些人群的思想与作风。讽刺了为区区小利情愿丢弃自尊的贪便宜者。矛盾设置巧妙，人物之间关系微妙，乙所出题难度递增，造成悬念，引人入胜。

《扒马褂》是常演曲目。演员设置的“包袱”往往有变化。如“头一翻”，有“昨夜风大，将我家院中水井刮到墙外去了”一种，甲则以“墙是篱笆编成，风把篱笆墙刮到井的‘里边’去了”来解释。

小蘑菇、赵佩茹、常连安，郭荣启、赵佩茹、马三立，常宝霆、苏文茂、马志存等皆常演出。天津市艺术研究所存有郭荣启、赵佩茹、马三立，常宝霆、苏文茂、白全福两组演出录音。

**司马懿活捉诸葛亮**　相声曲目。单口。侯一尘作。发表于民国三十一年(1942)2月15日出版的《游艺画刊》丛书《歌舞升平》。

述民国五年，农商部张参事为其父祝寿，在北京绸缎业公会织云公所演出堂会。名票云集，戏码硬整。有贵俊卿《空城计》一出，临场净角未到，无人饰演司马懿。管事急忙外请一位“特别票友”赵二爷赵学先应缺。赵二爷是“烟卷儿楼子”(即卖纸烟的小铺子)掌柜，一向爱唱二路花脸，但从未与贵俊卿同台演出。此时被特邀客串，街邻也都混入剧场捧场。赵二爷装扮甫毕，已该上场。闷帘〔倒板〕即错调门，出场亮相被报以倒彩，原来忘穿靴，急下场换靴再登场已唱不成声。赵二爷捧客大为着急，其中一人忙买来“麻雷子”(大炮仗)在诸葛亮座椅下点燃，诸葛亮正欠身欲唱，被吓得掉下城楼。“司马懿”一见，抢上前去，按住诸葛亮大叫“诸葛亮啊诸葛亮，今天用计明天用计，如今中了老夫的妙计了哇！哈哈哈……”

作品以第三人称讲述，托名为幼年所见票房轶事。在讲述中涉及戏剧舞台演出专业知识，如后台箱倌分工、化妆程序、票友串演规矩等。并现身说法，插入一段讲述者本人昔在奉天票演时因不懂后台箱上规矩而与管箱人冲突的“光荣历史”。又以虚拟做为真实，称“赵二爷”为“先严的朋友”，所举往事均有根有据；人物亦有名有姓。给人以“实有其事”印象。

作品中，赵二爷始终处于自我意识中，先是诸事不问迳奔后台，催人扮戏；又不懂向后台人员“道辛苦”，明明与贵俊卿“素日没在一个台上唱过，也没问老生多高调门……在后台也没叫胡琴试试嗓子”，闷帘〔倒板〕“唱钻了，他也自己不觉”，还认为“素常唱的不错哇，今天嗓子没在家”。旁观人早已看出他是“棒槌”、“假溜(假行家)”，诸葛亮也知道“要砸！这出戏非糟不可”，观众更连哄倒好。而“底”却使司马懿活捉诸葛亮，出人意表，使正剧突变

为闹剧。

作品共一千九百字，发表时无仿唱、学唱内容，侯一尘善唱，尤擅京剧净角。舞台演出时有“柳活”表演。

**东方旭打擂**　快板书曲目。短篇。1982年宋勇、张庆长、张志宽根据谢洪、花勋合著近代武侠小说《武林志》改编。

叙民国五年(1916)，天津俄商绿宝石洋行勾结地方官府，坑害中国百姓，同时，约来俄国大力士达得洛夫，在万国游乐场设擂，与中华武林志士比武。较量中，中国武士多被暗算。最后一天决赛，天津神州武术馆新任馆长东方旭迎战达得洛夫，并事先互立了生死文书。洋行买办梁守仁与董事长图拉也夫，为阻止东方旭打擂，派人行刺未逞。打擂开始，先由神州武术馆前任馆长何大海大弟子王俊上台与达得洛夫对阵，大量消耗对手体力，同时给他以精神震慑。公证人判为达得洛夫获胜。决赛前东方旭化装入场。为干扰东方旭，梁守仁派人暗地抢走东方旭小女儿玉蓉，东方旭登台前闻知，当然焦躁，最后决定由其妻部莲芝带人去救玉蓉，东方旭坚决登台打擂。搏击过程中东方旭与达得洛夫互相击中对方，正在难解难分之际，梁守仁高叫：东方旭你要不要女儿的命，再不去就活不成啦！东方旭情绪被干扰，左臂与敌人撞击受伤，被击倒地。他在群情激奋的鼓励下，在规定时间内毅然跃起，以“九宫步”使得达得洛夫眼花缭乱，连续被击中。达得洛夫由靴筒中抽出匕首行凶，终于被东方旭一掌击中要害，五脏六腑俱被震裂。群众狂欢，赞扬东方旭为国争光。

前半段摇条辙，后半段中东辙。长短句式交叉运用，为口语化韵文唱段。

张志宽于1983年在天津人民广播电台首播。之后，专业、业余快板书演员经常演唱。作品1984年1月在《曲艺》月刊发表。

**包公夸桑**　京韵大鼓传统小段。又名《夸桑》。系演唱其他曲目之前所用之“髦儿”。有多种曲本。

叙宋王因正宫国母喜得皇子，合朝文武赐戴金花，唯包拯头插桑枝，触怒宋王。宋王以藐君之罪欲处斩，以时在喜庆而赦之。包拯乃借上殿谢恩之机当殿夸桑，述桑树种种用途、表示不戴金花偏插桑枝为不忘农桑之意。宋王转怒为喜，赐尚方剑及御铡三口，令鼓乐銮驾送包拯归衙。

木板大鼓、西河大鼓有同名曲目。早期大鼓艺人普遍传唱。后渐归为白(云鹏)派京韵大鼓曲目。唱词唱法亦产生变化。

清光绪三十四年(1908)小金英灌制《夸桑》(乌利文公司出品，片芯误书为《挎搡》)唱片一面。录两落唱词二十八句，自“有一个倒坐南衙包文正”至“吹吹打打送回南衙”，其中“万岁闻听龙心喜啦，还是孤的好卿家”两句连唱两遍，实存唱词二十六句。前八句中混用发花、由求二辙，后十八句为发花辙。基本为七字句。前一落之第七句“吩咐一声绑绑绑”

以“啊”字行腔，用京剧二黄腔。后一落用无眼板赶板唱法。

至白云鹏，“吩咐一声绑绑绑”句仅用京韵大鼓普通拖腔，中间包拯赦下高竿一节用〔西皮流水〕唱腔，含垛板，转散板，为京韵大鼓曲目中使用此京剧板式之仅见者。夸桑一段词句与小金英所唱一致。曲文首尾用发花辙，〔西皮流水〕八句人辰辙。全段共三落四十二句。

天津市艺术研究所存有小金英唱片音响及白派传人李树盛演唱录音。

**包公案**　　评书传统曲目。长篇。又名《三侠五义》。

叙北宋仁宗赵祯在位，包拯任开封府尹，刚直不阿，铁面无私，往陈州放粮途中，审理了前朝“狸猫换太子”的冤案，在朝声望大增。包拯对百姓案件亦秉公审理，在三侠（北侠欧阳春，南侠展昭，双侠丁兆兰、丁兆蕙兄弟）和五义（卢方、韩彰、徐庆、蒋平、白玉堂）以及智化、艾虎师徒等协助下，翻案平冤，铲除土豪恶霸、劣绅流氓，甚至铡皇亲国戚，为民除害，为国除患。百姓称之为“包青天。

清末的说唱艺人石玉昆，编演《龙图公案》，后有人记录为《龙图耳录》，之后，评书艺人所演之《包公案》，即根据石玉昆演出之内容而来。是清官公案书与侠义书相结合的范例。清末俞樾将书中的双侠丁兆兰、丁兆蕙作为两侠，艾虎早有小侠之名，故又增一侠，而艾虎之师智化与小诸葛沈仲元都达到了“侠”的身份，故改为《七侠五义》。《三侠五义》叙述至白玉堂身殉铜网阵而告终。《小五义》是《三侠五义》的后部书，内容主要为破铜网阵，故《三侠五义》与《小五义》历来连演者居多。

天津说《包公案》最早者为英致常。王致廉及弟子王傑魁在津演出都不久。王致廉死后其弟子金傑丽长期在津演出，并传赵阔汉、赵阔波、张阔峰等。民国三十五年（1946）刘傑谦来津，在津演出《包公案》达三十年，于二十世纪五十年代后期将自己的演出本写成文字稿，其中《乌盆记》、《陕北五老》、《土龙岗》等部分在《新晚报》连载。其全部文字遗稿经刘琳、王焚整理后于八十年代出版。

西河大鼓有同名曲目演出。以赵玉峰演出最早，在二十世纪二十年代。赵玉峰学自评书艺人梁殿元，又传授弟子田起山、田荫亭等。常起震学自田荫亭。三十年代以后演唱《包公案》的西河大鼓艺人很多。

**平江烈火**　　单弦曲目。短篇。1980年杜放据通讯报导编写。

叙平江起义前夕，汨罗江畔一位老大娘投江自尽，被救后，仍要投江。哭诉她的儿子被恶霸王立人杀害，儿媳悬梁自尽，只剩下孙儿石保，也被抓进牢房，将于明日中午枪决，已走投无路。此时任国民党团长的彭德怀恰从江边经过，计算起义的时间，可以救出石保，于是向大娘保证：“你的孙儿不会死。”次日上午起义获成功，王立人被抓住。石保已释放，欢蹦乱跳地跑来，扑到奶奶怀中，讲述了起义情况和彭团长的嘱咐。大娘激动万分，同意石保

参军跟着彭团长英勇杀敌，夺取革命胜利。

曲目从侧面歌颂平江起义，唱词为江洋辙，共采用八个曲牌，注意根据感情变化安排曲牌。如描写大娘投江情况时，选用了不常用的曲牌〔花园叹〕，其他表现悲痛的段落采用〔四板腔〕和〔湖广调〕，而当起义成功、大家欢欣鼓舞时，则用了欢快的〔小磨房〕。此外还有〔曲头〕、〔靠山调带播浪鼓〕、〔怯快书〕等。

张伯扬演唱，并成为他的代表曲目之一。天津人民广播电台保存有张伯扬的演唱录音。作品除在《天津演唱》发表外，1981 年并选入由百花文艺出版社出版的《曲艺作品选》(二)。

**叹时局**　　时调曲目。短篇。作者佚名。民国初年编演。

叙妓女夜不成眠，看报遣闷，岂料反添愁烦。因念及自辛亥革命武昌首义成功以来，虽推翻帝制，建国共和，但内阁三次更迭，官吏各逞手段以饱私囊，中央财政困难之至，只得屡向外国借款，予各国以可乘之机。乃深深叹惜时局不稳，革命者前仆后继，本意为救中国，长此以往，将会徒留美名而已。

曲词用由求辙〔悲秋调〕。多方面反映民国初年执政更迭，政府腐败，内忧外患交集的社会现实。假托妓女忧国以表达当时有识之士的隐忧。文词顺畅简洁，感情直露，如"三次内阁难排大小，……敢情也是把金钱搂，手段狠毒还第一流"，又如"中央财政困难透，大小的借款与应酬，各国纷纷把资本投，条件苛刻还任意地要求"等。是时调曲种中少见的直接抨击时政与当局的曲目。

时调女艺人高五姑演唱，留有民国七至八年(1918 至 1919)灌制的唱片一张两面，存唱词六番二十四句，天津市艺术研究所存有音响。

**巧劫狱**　　快板书曲目。1960 年李润杰、夏之冰编。

叙民国三十六年(1947)，中国共产党杭州地下工作者、绰号智多星的魏国忠奉命去伪警察局紧急营救被捕的地下党市委书记。魏先在杭州伪市政府开会的地方夺得警察局长的轿车，然后假扮国民党官员，与助手三十二号一起开车闯入警察局看守所，杀死看守，取得牢房钥匙，把书记救上汽车。此时恰碰上看守所所长率人前来，智多星机警地将看守所所长抓入车中，利用其传话，假说局长受惊去医院，将汽车开出警察局。出城后，把看守所所长推下汽车以挡追兵，开车到树林让三十二号背书记下车与来接应的人会合，自己开车上山到悬崖处跳下车，让车掉进深渊。两路追兵以为人车俱毁，智多星则安然回到城里。

中东辙，语言通俗明白，以情节紧张取胜。

李润杰自 1960 上演后，不断演出和加工，成为保留节目，是其代表作之一。天津人民广播电台保存有他演唱的录音。作品 1960 年在天津《海河说唱》发表。

**打虎上山**　　京韵大鼓曲目。短篇。由现代京剧《智取威虎山》改编而成。朱学颖作词，陆倚琴演唱。

叙二十世纪四十年代中国人民解放军某部侦察排长杨子荣，受命只身往悍匪座山雕盘踞之威虎山卧底。途中打死猛虎，为座山雕手下匪徒窥见，群匪惊服。经过一番巧妙周旋，杨子荣初步取得信任，顺利进入匪窟。

曲文以浓重笔墨着力描写了杨子荣单人独骑驰骋林海雪原，面对壮丽河山抒发豪迈情怀。曲词、结构对传统曲目如《赵云截江》、《长坂坡》等有所借鉴。混用五、七、十字句。勾画杨子荣形象一节，基本使用“三四三”格式之十字句，有以大量双声、叠韵、重复等修辞手法组成的一组排比句，适应曲种演唱中闪板、垛字等技巧的发挥。

是二十世纪七十年代初期流行曲目，对京韵大鼓曲种和音乐的普及有一定作用。七十年代中期以后不常演出。

陆倚琴演唱的《打虎上山》出版了唱片（密纹，一面）。天津市艺术研究所存有音响。

**打莲香**　　荡调传统曲目。短篇。

叙某氏小姐婢女名莲香，十七岁，情思萌动，愿得婿而嫁。为小姐察知后，以为太不知羞，乃施以责打。

曲文共三段，第一段为打莲香正文，用一七辙。因篇幅短小，演唱时间不足一场，故于正文后接唱“古人名”为第二段，再续“颠倒古人名”为第三段。后两段辙韵不同。曲调结构为一体，而三段内容互无关联，是荡调短篇曲目的典型结构。

《打莲香》所用语言率真朴实，如丫环自述时有句为“小奴今年刚十七，终朝每日想女婿，娶奴不用花红轿，骑我爸爸那匹葱白驴”等。

是拆唱型荡调曲目的代表。由演员二人分任小姐与丫环莲香，叙述过程与交待情节部分用齐唱。二十世纪三十年代以来，教师教授此曲时多采用齐唱方式，故拆唱的演唱方式渐不流传。

天津市艺术研究所存有《打莲香》唱片音响。

**打黄狼**　　河南坠子传统曲目。短篇。又名《黄狼段》。依宋谢良《中山狼传》及杂剧《中山狼》故事改编而成。各曲种所用的曲本很少相同，包括故事发生地点、人物姓名、情节、篇幅，都有差异。

叙书生某，赴京赶考，途中于柳荫下休息、读书。有黄狼被猎户追赶情急，口吐人言，求书生搭救。书生乃将其匿于书箱中。猎者循迹而至，书生谎称狼已遁去。猎户复前行搜寻，书生开箱放狼出。黄狼既离险境，狼心复萌，欲食书生以果腹。书生大为恐惧，哀告求免，狼不许，乃乞狼少宽待，遥向家乡哭辞父母。正危急间，猎者无所获而返。黄狼闻声仓皇，复甘言乞书生再施援手。书生容狼入箱后急呼猎者，听其缚狼而去。

河南坠子亦名《劝人方》。常见的一种全文二百八十二句，江洋辙，以七字句为基本句型。书生傅恒昌是宋时河南洛阳傅家庄傅员外之子，十四岁中洛阳县案首，因赴汴梁应朝廷之“黄花选”而遇黄狼。曲文叙事细致，语言朴实顺畅。黄狼、书生及猎户行为、对话生动

形象。其中傅生责狼负义、对狼讲述仁义纲常之天真及黄狼伪装良善之凶恶本性均吻合情节要求，合理表现了人与兽之性格。如“黄狼说出来忤逆的话，气得公子脸焦黄。用手一指开言骂，骂一声无义东西不在行。我方才好心把你救，为什么扭项回头就把我伤。……好野虫你怎知仁义礼智信，哪晓三纲和五常。只说你好言就有好心肺，谁知你善语不是善心肠”。河南坠子各派艺人皆演出。

梨花大鼓、西河大鼓、河北乐亭大鼓、乐亭大鼓等多个曲种有同名曲目演出。

梨花大鼓等所用曲文有一种为一百三十句，亦是七字句、江洋辙，是正书之前所唱的小段。书生为山东济南府所属小县界傅家庄人，名久长，因赴河南洛阳应皇家“桃花选”而遇狼遭厄。语言直露简单，常重复使用唱句，如“说罢黄狼往前走，唬得书生面焦黄；唬得书生的的战，唬得久长似筛糠”，又如“眼看黄狼无有救，眼看黄狼命不长。君子上京去赴考，壮士背狼转家乡。壮士背狼回家转……”。

以上两种曲本均有俗谚“山前麋鹿山后狼，狼鹿结拜在山岗，狼要有难鹿搭救，麋鹿有难狼躲藏”，警诫世人不可负义。河南坠子曲本为书生脱难后题于树干，梨花大鼓曲本则于篇首及篇末结尾处两次述及。

梨花大鼓艺人鹿巧铃，乐亭大鼓演员王佩臣、靳遏云等均常演。

1949年以来，对《打黄狼》作了修改加工，主题有所改变，为告诫人们不可太过善良。其中《天津日报》1949年3月1日二版刊登之王亚平1949年1月15日改写本，系在河南坠子曲本基础上进行的。唯傅恒昌为河南归德府傅家庄医生傅光生之子，二十岁，系采药途中遇狼。见黄狼后想到祖母教诲“不可杀生”而施援救。黄狼有一节自叙“家世”甚详。结尾时猎户劝戒傅恒昌时，结合新形势与新观点，是与各旧本最大区别。文为“……别看它有时假装可怜相，反过手来把人伤。咱们把人手组织好，棍棒多来枪火强。不管它灰鼠狼、红眼狼、黄脸狼、山前狼、山后狼，爬在草里藏在洞里的毒蛇、野兽、坑害人民的野豺狼，咱们快一齐消灭净，不给人民留祸殃。到那时不受惊来不受害，男女老幼得安康！青年听罢一段话，思想觉悟一胸膛。……这本是打狼一个段，盼同志把书中意思仔细想一想”。

**打牌论**　相声传统曲目。对口。郭荣启在旧有曲目《赌论》的基础上改编、演出。



《打牌论》用一头沉的捧逗形式，借甲之口讲述人们在牌桌上的种种形态。前部分以婆婆妈妈、絮絮叨叨之口吻表现了老太太们斗牌，醉翁之意不在酒，不过是借牌消遣，东拉西扯，快意一时之口舌。后部分则集中了麻将牌桌上逞能斗胜，好赌怕输，以至输牌不输口、不输气的种种生相。形容赢钱者趾高气扬，意气风发；输钱者的无名火气，迁怒于周围不相干的人与物、事。勾划出小市民的伧俗、浅陋。演述者以对社会

生相与人情的细致观察，提炼出多种典型的现象，并模仿其声、其形，淋漓尽致。

郭荣启、朱相臣二十世纪四十年代在天津演出。是他们最受欢迎的曲目之一。广播电台每有实况转播，都吸引大批路人聚在商家门口收音机、扬声器前聆听。二十世纪七十年代后期恢复演出，郭荣启与李寿增、张振圻分别合作。于演述时加入引导人们从事正当娱乐的内容。

据郭荣启演出本整理的脚本发表于1962年百花文艺出版社出版的《曲艺选》(三)。

**尼姑思凡**　时调传统曲目。短篇。

《尼姑思凡》以叹五更的形式，揭示出小尼姑的万千思绪。埋怨爹娘，当初不该送进庵堂出家，独伴孤灯。凄凉、冷清的孤寂生活，使她感到无限悲伤。艳羡年龄相近的姊妹们婚配后穿红挂绿，怀抱爱子，享受人间的幸福。自己则夜不成寐，无心念经，只好祈求南无观世音保佑自己得以早下山林，得配美男子，定会还愿塑化金身。直到四更天，小尼姑刚刚朦胧入睡，梦见与情郎房中相会，二人情意正浓，却被佛殿钟鼓惊醒了美梦。小尼姑为实现对人间幸福生活的向往，决心做脱钩之鱼，出笼之鸟，下山寻求幸福生活。

曲调为〔落尺〕小调。小段，花辙，句式较长，但流畅通俗。清末民初以来，在业余及专业演员中广为传唱，也曾是落子馆中的常演曲目。

**记账新法**　相声曲目。单口。小蘑菇编。发表于民国三十一年(1942)2月15日出版之天津《游艺画刊》丛书《歌舞升平》。

作品为诙谐型故事，第三人称讲述，讲述者亦出现于故事中。

某，业厨师，不识字，记账时以颜色画出所买蔬菜特点以代数字。至月底，向主家交账，主人不能辨认，朱笔刷之。厨师自己捡视账本，亦颇纳闷，误以为主人将购红萝卜账目记在自己名下。又有杂货铺掌柜耿化民，亦不识字。人买豆腐一块，即于账本上画方框为记；又买一支纸烟，耿掌柜亦画纸烟形于豆腐之下。久后结账，耿掌柜亦不复记忆，乃误以为客人借用了一把铁锹。

利用符号记账自古有之，现时亦不是个别现象，但难以精确。作品选取这一常见题材，由笑话及日常生活趣事中撷取素材，与传统单口相声《麦子地》异曲同工。而两则故事的"包袱"与"底"都落在记账者本人忘记符号原意，不能辨识而发生误会上。如厨师"福至心灵，他买了点颜色来一个'画账'，……所以，在他那本账上是画了个乱七八糟"，乃至自己重看账本时"越看越纳闷"。耿掌柜在结账的时候"把账本掀开一看，见上面有一个'四方块'，还带着有一根'棍'，可是他不但把烟卷的记号给忘了个干净，连那个豆腐的形式'四方块'，也给忘啦"，结果"纳闷了半天，也没有算出来"，"又琢磨了一会"才告诉客人，并不欠钱而是借了铁锹未还。

作品发表时，"入活"系由文化进步，必须识字以适应时代谈起。全文约一千二百五十字。

**半屏山**　梅花大鼓曲目。短篇。作者李光、陈绍武。

叙台湾与大陆原有陆路相连。石屏山下美丽的姑娘石屏女与渔民水根相爱多年。一日，二人到石屏山对天盟誓，订下终身。突然天色骤变，原来是恶海神带领虾兵蟹将闯到人间选美。霎时雷雨交加，狂风大作。恶海神兴风作浪，以炸雷将石屏山劈成两半，将石屏女和水根阻隔于深渊两边，并掳走了石屏女。石屏女面对恶海神奇珍异宝的利诱不动心，经受残暴的毒打坚贞不屈。遥望大陆那面的半个石屏山，呼喊亲人、情思不断。后来石屏女化作一尊石像，凝视海天，仿佛盼望海峡两岸分离的骨肉早日团圆。

作品借用民间传说，喻示海峡两岸亲人渴盼团聚的迫切心愿，点出大陆、台湾两岸人民渴望和平统一的主题。以叙述故事为主，加入人物对话辅助塑造人物形象。

二人对唱。唱腔音乐有所创新，加入了歌曲。音乐设计李光。1980 年天津市曲艺团花五宝、史玉华首演。并参加 1980 年第二届“津门曲荟”新曲目专场的演出。作品发表于 1980 年《曲艺》，1981 年由百花文艺出版社辑入《曲艺作品选》(二)。

**训　徒**　相声传统曲目。群口。三人演出。

叙甲吹嘘自己古今中外，诸子百家，文学历史、医卜星相无一不知。乙表示想跟他学习。甲说他的徒弟就可指点一二。其徒“仰知天文，俯察地理，中晓人和，明阴阳，晓八卦、识六爻，知遁甲，运筹帷幄之中，决胜千里之外……”乙非要见见甲的徒弟。甲呼丙上场，丙即以甲的徒弟身份出现。经交谈始发现，甲的徒弟几近白痴。

二十世纪四十年代小蘑菇、赵佩茹、荷花女三人常搭档演出，并灌制了唱片。小蘑菇弟三蘑菇(宝霆)幼时亦曾随小蘑菇、赵佩茹到广播电台演播。至今亦常见于舞台。经常采取一对搭档带新演员或小演员的方式演出。

**吗啡针叹**　时调曲目。短篇。民国初期在时调棚、小型杂耍场较为流行。作者不详。

曲调为〔大数子〕。曲词具浓厚的天津地方色彩，反复使用人辰、言前、发花、梭波、摇条、一七、江洋等辙韵，用通俗浅显生动的语言，逐一列举染上吗啡毒瘾的害处，如：伤身、败家、道德沦丧，至于妻子离散、亲朋断绝，难逃瘾饿交加倒毙街头的结果。所举实例均极具说服力，并且鼓励吃药戒毒做个志气人、刚烈人。

**击鼓骂曹**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《群臣宴》、《骂曹》、《打鼓骂曹》，取材于罗贯中著《三国演义》第二十三回《祢正平裸衣骂贼　吉太医下毒遭刑》。历来有多种曲本，辙韵各异。

叙曹操拟派名士往荆州说降刘表，孔融举荐平原祢衡，曹乃召见。祢衡至相府，曹操故示威仪，傲不为礼，祢衡怒，当众对曹操部下有名者逐一指名讥刺。张辽大怒欲斩祢衡，曹操制止，令祢衡充任鼓吏，将在次日群臣大宴时于筵间辱之。祢衡应声而去，至时故意衣敝旧袍服昂然入见，击鼓三通，音韵哀切，震惊四座。曹操令其更衣，祢衡即于席前当众脱换。曹操怒斥其无礼，祢衡以清白自诩，大骂曹操，历数其种种欺君误国罪行。曹操责其往荆州

劝降，祢衡愤然受命，决裂而去。

京韵大鼓曲文用中东辙。叙事、对话多用小说原文，语言简洁明白。最早由白凤鸣演出，其中击鼓一节，系三弦弹奏〔夜深沉〕曲牌，演唱者以单楗击书鼓和之，因能用单楗击出双楗鼓点而称于时。至民国二十九年(1940)骆玉笙排演时，改用大堂鼓，用双槌击鼓，伴奏改用京胡演奏〔夜深沉〕曲牌，为京剧界生净各行名家瞩目。成为小彩舞保留曲目，至今常演不衰。

曲文以十字句为主，各落末句多为长句。原本之夸将、骂将部分有六字、八字句。全文原来一百一十句，分为六落，击鼓在第五落中间，除开篇第一落概括全曲外，第二至第四落为讥刺群僚，第六落为指斥曹操。骆玉笙后期演出时，词作者王济对曲文作了删改：删去第二落后十三句直至第四落前八句之曹操“夸将”历数文武僚属十四人功绩、祢衡针锋相对讥刺及张辽欲杀祢衡之唱词三十余句，而将第二落第十五句的前半句与第四落之第九句后半句衔接一起，句为：“那曹操听他出言不逊叫祢衡：你何出此言(藐视本相……说“祢衡，汝有何能)说此大话……”。删改后，曲文为七十四句，仅存四落，击鼓在第三落中间。郑蝶影、小映霞等演出悉依原本，骆玉笙弟子刘春爱演出时代较晚，则依改本。

西河大鼓、梨花大鼓、河南坠子等曲种有同名曲目演出。西河大鼓用言前辙，一百零四句。词句通俗。其中曹操夸将、祢衡骂将如京韵大鼓本，祢衡自夸及击鼓后与曹操“清”、“浊”之辩亦相同。也以十字句为主。不同处在于：击鼓情节极简略，演出时亦不击鼓、不演奏曲牌；以典故入曲词：如祢衡骂将后有“不是我以貌取人失子羽，好比做楚人沐猴戴上冠”之句，又于骂曹时有“拿着个当代名流为鼓吏，不亚如阳货臧仓毁圣贤”唱句。马增芳、王艳芬等均常演出。

梨花大鼓之篇幅较短，只八十句，上下句通押摇条辙，混用七字句与十字句。在击鼓后，曹操斥祢衡裸衣、祢衡与曹操“清、浊”之辩一节改用散体文言话白，约十五六句。曲文结构、梗概及语言均与同名京剧一致。击鼓即由祢衡一面述出：“叫文武且坐廊东道，你看我赤身露体把鼓敲、辱骂奸曹。鼓打一通天地交，鼓打二通震九朝，鼓打三通除奸狡，打一个渔阳三挝除奸曹。”此外尚有祢衡指斥曹操忘记夏侯氏祖先等唱句。李大玉等曾在津演出。

天津市艺术研究所藏有小彩舞两种曲本演唱录音及刘春爱二十世纪八十年代演唱录音，另收有白凤鸣三十年代唱片音响。

**灯下劝夫**　京韵大鼓传统曲目。短篇。常演的一种亦题为《贤良女灯下劝夫》。

叙少妇卸罢残妆，想起丈夫糊涂，不务正业，忧烦不已。决心规劝丈夫改过。打点丈夫歇下之后，便温语陈辞。先以三纲五常、仁孝智信、礼义廉耻诸道德观念开导丈夫，婉言责备他不该不事生理，只讲究好车好马排场，悠闲享乐，至于骡马肥硕得不会奔跑。又沾染吃喝嫖赌恶习，日与相公妓女为伍，常以上庙进香为名纠集一起鬼混。继而劝说丈夫不可再

沉溺于歌馆戏园，纵然听遍京城名角也于自己学问无益。凡声色犬马应一概摒绝，择善交友，随时守分，安度人生。

《灯下劝夫》出现较早，十九世纪中叶已是木板大鼓的流行曲目。后来成为京韵大鼓的主要曲目。老本约二百四十句。言前辙。描绘了清代咸丰、同治时期北京某些社会风气，特别是纨绔子弟的生活方式。如跑车、跑骡、跑戏园、跑相公下处等等。简略的人物描述有明显时代特征，如妇女吸烟袋及对待丈夫的恭谨态度。劝听戏部分涉及的演员和剧目记录了当时北京皮黄、梆子流行的盛况。

《灯下劝夫》内容随时代而变化。二十世纪初所唱的内容已换去了有关清代骡车、相公下处等事物的描述，劝听戏一节所列举的名伶、剧目也都改用清末享名者。保持了曲目的常演不衰。二十世纪五十年代初，有依照《灯下劝夫》格式编演的《新灯下劝夫》，白云鹏等曾演，但未能流传。

是张小轩早期代表曲目。光绪三十四年(1908)，他以票友身份灌制了唱片(一张两面)。天津市艺术研究所存有音响。

乐亭大鼓有同名曲目演出，以杨莲琴的演唱最为有名，其表现妻子劝谏丈夫时的忽喜忽嗔、似怒似怨一时称绝。

**地下苍松**　单弦曲目。短篇。取材于长篇小说《红岩》第二十四章。1963年张剑平改编。

叙民国三十五年(1946)，华子良与中国共产党四川省委书记罗世文、车耀先被从白公馆牢中提出，一同绑赴刑场，在枪杀罗世文、车耀先时，华子良被吓疯，此后长期疯癫。1949年重庆解放前夕，国民党准备杀害全部政治犯，徐鹏飞用酷刑考验华子良是否真疯，华子良挺住酷刑若无其事。此时监中计划越狱，特支书记齐晓轩与成岗在图书馆地下室密议，正苦于交通员被杀，无人与监外联系，华子良突然出现，说明真象。原来华子良在民国三十五年并未暴露身份，受命伪装疯癫，保存力量。传递情报的任务便交给了华子良。

单弦唱词在原著基础上做了较大的丰富加工，其改变处主要是小说《红岩》早已说明华子良是华蓥山党委书记，改编时为设置悬念，增加戏剧性和传奇色彩，前半部未说明华的身份，直至华与齐晓轩、成岗见面，始通过对话，倒叙已往情况，将秘密揭穿。另《红岩》第二十四章原无徐鹏飞视察白公馆以酷刑考验华子良的描写，改编时增加了这一情节。

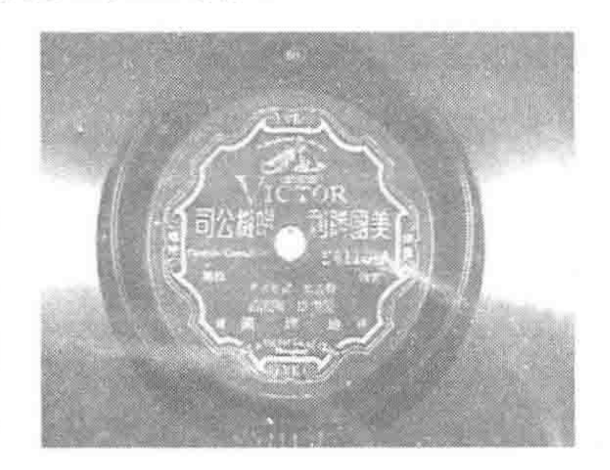
唱词为言前辙，采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔南锣北鼓〕、〔柳子腔〕、〔南城调〕、〔怯快书〕、〔流水板〕等八个曲牌，华子良与齐晓轩的对话用说白。在描写华子良外貌的〔南城调〕时加了一段“播浪鼓”，〔南城调〕末句描写华子良受刑后惨状，句式打破常规用了四个四字句“只见他面如黄蜡，形似骷髅，混身血迹，步履艰难”。改编者并与演员共同研究出前两句采用类似单弦中放焰口的唱法，后两句用较慢的〔靠山调〕演唱，使之更加符合曲文所表达的感情。

1964 年春首演，是天津市曲艺团《红岩》曲艺专场曲目之一，石慧儒演唱，唱腔经过精心加工。成为石慧儒的代表作。天津人民广播电台保存有石慧儒的演唱录音。

作品收入 1963 年百花文艺出版社出版的《红岩》曲艺集。1981 年并选入百花文艺出版社出版的《曲艺作品选》(二)。

**地理图**　　相声曲目。对口。二十世纪二十年代后期张寿臣创作。

叙甲向乙问路，但忘记了地名，只记得些线索，乙协助补充线索，确定寻找的目的地，详告其路线后，甲改变了所寻找地点的特征与情况，乙再热情告知，如是者四。乙意识到甲有意戏弄。最后甲询问去天津城隍庙的路径，乙于是也以玩笑方式告诉甲乘火车由丰台起、几乎走遍半个中国再换乘飞机朝西北直飞的一条路线，四十七个礼拜可到。甲知乙拿他寻开心，在以旁敲侧击方式对乙进行挖苦与嘲骂之后，说昨天曾打听过另一个与乙相似的人，指引他去城隍庙的路径不同。须从北大关启行，走遍西北、西南和全国各地区，再由海南岛到越南经南亚到世界各大洲。坐飞机再走十七个星期，才到天津城隍庙。甲说完之后把指路人骂得狗血喷头，说乙指的路要近得多，决定按乙指的路走，先去火车站。乙恐再被骂。才指出正确的路径。二十世纪五十年代以来，经过整理，删除了甲嘲骂乙的成套说辞。




是一头沉逗哏形式的大贯口活，说功技巧要求极高。甲在演述时要一口气报出三百五十余个中、外地名。艺人练习吐字、发音和气口多以本段作为基本教材。在这一曲目的基础上，后来又出现一些同类型的段子。

张寿臣、陶湘如二十世纪三十年代灌制了唱片。

**地藏王菩萨执掌幽冥宝卷**　　宝卷传统曲目。又称《目连救母》。共二卷。

叙目连僧之母开斋破戒，毁僧谤道，不敬天地，不惧王法，死后被打入地狱受苦。目连请求如来救母亲出地狱。如来念目连孝心，赠以宝物。目连谢过如来，携带宝物，到酆都救出母亲，却放走了八万四千孤魂。如来封目连为地藏菩萨，要他收回跑掉的孤魂。有一人名戴文，住嘉兴镇，欺压百姓。邻居叫富贵，戴文经常向富贵借钱但从来不还。戴母劝戴文还钱，戴文不听，将母亲气死。戴文又借葬母向富贵借钱，遭拒。一怒之下，烧了富家房子，被观音菩萨及时扑灭。阎罗将戴文拿至阴府见地藏菩萨，历数戴文的罪状。目连认出是跑掉的孤魂，令游地狱。看到各种刑法。戴文吓得忙求菩萨。菩萨将他变成牛，写上名字，送至富家托生还债。戴妻卖掉家产，还了债。戴文亦表示决心改正，地藏菩萨乃令其还魂。从此戴文夫妻昼夜念佛。富贵夫妇也天天吃斋念佛，做善事。

苏滩、申滩二十世纪二十至三十年代在天津常演，但不使用该宝卷的全名，而冠以“文明宣卷”、“文明古书”等称谓。

几乎所有鼓曲曲种都演唱据该宝卷编写的故事，题为《目连救母》。曲词大同小异。

该宝卷有清康熙十八年(1679)刻本。藏天津图书馆。

**百山图**　京韵大鼓、快板书等曲种曲目。短篇。曲本有传统与新编数种。

京韵大鼓《百山图》为传统曲目，是清代文人作品，一说为艺人宋五(玉昆)编写。曲文历数华夏大小名山一百三十余座，以广泛流传于民间、为民众所熟知的历史、地理、神话、传说及小说、戏曲中有关各山的人物、故事、风光景物等等，带出山名。叙述以历史事件为线索，其规律为由神到人、由古至今、由远及近：自仙山、佛山起，至人文之宫廷中“品级山”；由春秋时西周文王渭水访贤起依次述战国、秦、西汉、东汉、唐五代、北宋、南宗、明、清各代故事；由四海之仙山至北京之皇城内的煤山。叙述方法则以牧牛童儿唱山歌领起“普天下的万山全。他倒说，东至福山高万丈”然后或两句一山、或一句一山、一句数山。末句以吉祥语“福如东海寿比南山”作结。全篇以福山起，以寿山结，首尾照应严密。言前辙。共一百五十句，以七字句为主，间有长句。

开篇十句，用顶针格，如“……翻江搅海有那鱼鳖和虾蟹，獬豹纵横来往窜。蹿山跳涧斑烂的猛虎，虎要是发威人怎担！……”第十句长达八十余字：“(这不)走过来，一个牧牛的童儿、我只见他，头戴着斗笠、身披着蓑衣，下穿水裤、足下蹬着草鞋，腕挎藤鞭、倒骑着牛背、口横短笛，吹的是自在逍遥，吹出来的那个山歌儿是自在清闲，他是啪啪啪地打响鞭，这不绕过了小山湾。”于“走过来”之“来”字、“自在逍遥”之“遥”字后各有一长腔，京韵大鼓于一个唱句中使用两个长腔者仅此一曲。“来”字之长腔为本曲目所独有。因《百山图》的篇幅不长，旧日舞台演出时，前需加唱《八喜》为“毽儿”。

宋五首演，传刘宝全，为其代表曲目。凡刘派京韵大鼓演员皆常演，如小黑姑娘、林红玉、小岚云、桑红林、小映霞、马书麟、刘凤霞及冯质彬、票友李石如等。小彩舞亦演唱，其弟子陆倚琴常以开篇十句为返场节目。

西河大鼓有同名曲目演出。曲本略同京韵大鼓，词句有异，演唱时，京韵大鼓重唱腔之音乐性与润腔技巧；西河大鼓重吐字，加入大量衬垫字、语气词，以绵密快速胜。

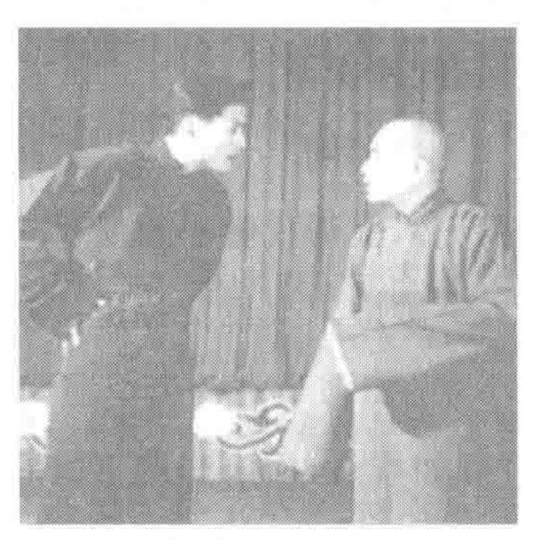
快板书的同名曲目为另本。系王凤山演出，并以之为代表曲目。曲词即用传统曲目《百山图》形式与名称，以山名作为结构材料，以地域为线索，将从古至今与革命、爱国精神有关之历史人物、事件及新中国的经济建设成就联缀起来，穿插以各地自然景物、人文风情。叙述顺序为：以五岳引出北京，然后按环形路线西行，如北京——内蒙——山西——新疆——西藏——云南——贵州——四川——福建——台湾——浙江——山东——辽宁——黑龙江，再入关到河北，最后回到北京以“祖国大好河山”作结。省与省的衔接多从地理方面的联系过渡。曲文中直接引用诗、歌全文如歌曲《歌唱二郎山》与毛泽东



诗《七律·长征》，并完整地讲述了保卫延安等革命历史。涉及内容宽泛。篇幅较长，在四百三十句以上，包含一百七十余山名，言前辙。中间几次换辙，出现江洋、摇条、由求等辙韵。语言全用通俗白话。平仄不甚严格。

天津市艺术研究所存有京韵大鼓刘宝全民国十八年（1929）唱片音响、京韵大鼓王凤琴唱片音响及王凤山演唱快板书录音。

**百花盛开**　相声曲目。对口。有两种演出本，均系正唱型柳活相声，内容为学唱地方戏曲、歌颂戏曲战线新气象与成就。



常宝霆、王家齐合作编写之《百花盛开》发表于1959年，是庆祝中华人民共和国成立十周年献礼作品。通过对戏曲的现状与旧戏曲的比较歌颂十年中文艺战线的成就，宣传戏曲改革的成绩。

作品中，甲在乙的询问、提示下，介绍了1949年以来得到发展与推广、为国人所熟悉的三十余个地方剧种。又将常见剧目之旧本中不合理唱词、迷信成份与经过修改后之新本进行比较。如旧本河北梆子《秦香莲》中有包公“看相”情节，新本已删除了原有的“我与驸马爷相过面皮，我相你左眉长来右眉短，左膀高来右膀低。眉长眉短有儿女，膀高膀低有前妻”几句；又改掉了秦香莲唱“反调”中“昔日里鸿雁去求仙，它要到西天把佛参”唱词。以此为例，证明戏曲改革之成功。演员甲先后学唱了京剧、评剧、河北梆子、豫剧、吕剧、晋剧、越剧和黄梅戏等剧种的代表性唱段。由常宝霆、白全福合作演出。

孟祥光、魏文亮编演之《百花盛开》发表于1977年第二期《天津演唱》。是“文化大革命”以后较早出现的相声新作品之一。

作品揭露了“文化大革命”中“四人帮”长期以来对抗“百花齐放”的文艺方针，干扰、破坏文艺事业发展的罪行，逐一举例，说明“四人帮”使用“拉、打、拆、搅”手段扼杀大量优秀地方戏剧剧种和剧目，以“改革文艺”为名，无视戏曲音乐规律和戏曲表现方法的特色而随意编排、篡改戏曲音乐程式。如将河北梆子之《大寨花开遍山乡》四句唱词改为替“四人帮”歌功颂德内容，唱腔也硬性规定为用河北梆子、二人转、湖南花鼓唱腔和花腔女高音各唱一句。作品歌颂了打倒“四人帮”之后，文艺战线出现新局面，被扼杀、迫害而离开舞台的文艺作品、地方剧种、电影、歌曲以及演员重新获得艺术生命，回归舞台，欢庆胜利。

甲举出大量优秀影片和优秀剧目说明中华人民共和国成立后的十七年（1949—1966）和打倒“四人帮”以来的伟大成就，并且列举了数十个地方剧种。先后学唱了西路评戏、河北梆子、二人转、湖南花鼓戏、豫剧、唐山影调剧、评弹等戏曲唱腔，又学唱了陕北民歌和歌剧。并摹仿江青的举止言谈，均有较强烈的剧场效果。

**红心百炼**　联珠快书曲目。取材于长篇小说《红岩》第九章，王允平1963年改编。是天津市曲艺团举办的《红岩》曲艺专场中的一个曲目。新韵虹1964年春首演。

叙为获取重庆的中国共产党地下组织的情况，徐鹏飞审讯成岗和许云峰，并让许云峰看受刑后血肉模糊的成岗，以逼迫他们写自白书。成岗面对严刑拷打毫无畏惧，表现了共产党人的英雄气概。

《红岩》原文是以审讯许云峰为主，联珠快书《红心百炼》改以成岗为主要人物，对成岗的用刑也改为明场出现，成岗“自白”的韵文，是改编者的再创作。

唱词为人辰辙，文字讲究，在〔书注头〕、〔流水板〕、〔连珠调〕中都有一些对仗工整的四字垛句，在〔连珠调〕将近结束时，成岗“自白”的十二句韵文，破格用〔春云板〕演唱，然后又回到〔连珠调〕。

**红梅阁**　京韵大鼓传统曲目。短篇。北板大鼓传统曲目。中篇。本事见明传奇《红梅记》，由清代韩小窗所作子弟书移植。

叙南宋权臣贾似道携众姬妾乘画舫游西湖。至银霞坞，有少年书生裴舜卿于林下折花小立。贾似道之侍妾李慧娘见裴生丰仪俊美，注目忘神，不觉失口称赞。贾似道察知，故言“卿如有意，回府当遣下嫁”，慧娘失色。归平章府后，贾似道先使人诓裴生入府拟杀之，随呼众姬妾出，怒责慧娘。慧娘哀而求免，贾似道拔剑断其一臂，又乱剑砍死。慧娘冤气莫伸，魂魄流连不去，至夜飘然来裴生宿处示警，裴生惶急求救，慧娘引出后园，凄然告以实情，纵裴逸去。

京韵大鼓该曲目又名《游西湖》。用韩小窗子弟书本，曲文典雅而明白易懂，富文采。注重景物点染以烘托故事。江洋辙。多用重叠句、排比句。原为一百七十六句，七落，后屡有删节。至小彩舞则将第四落之结尾部分与第五落之开头部分贾似道诘责慧娘、刺杀慧娘等十余句省去，以所余第四落尾句之上半句与第五落起句之下半句连为一句，故成六落，得一百五十八句。

是小彩舞代表曲目，唱腔受白凤鸣影响较多。小映霞亦擅演。小岚云早年常演出。

天津市艺术研究所存有小彩舞民国二十七年(1938)灌制之国乐公司唱片音响及其晚年演唱录音。

北板大鼓演出之该曲目又称《西湖阴配》，分为“游湖”、“杀姬”、“鬼辩”、“放裴”四回。王荩臣常演。

**刘公案**　竹板书传统书目。长篇。

述清乾隆时清官刘墉(刘罗锅)与其父刘统勋(康熙时清官)的传奇演义。全书号称七十二奇案。著名的有黑狗告状、白狗告状、黑驴告状、旋风告状引出黄爱玉哭坟、左连城告状等等。“左连城告状”一节，流传较广。

左连城，山东省黄河岸边人。乾隆年间，黄河大水，山东省沿黄各县，乡民苦不堪言。时大国舅任山东巡抚，乾隆派去灾区放粮，大国舅非但不放粮，还强令收粮。并借机抢男霸

女，无恶不作。民怨沸腾。乡绅左某联合乡人去见大国舅，历数其罪状。大国舅盛怒之下杀了左某。左某之子、十二岁的左连城到处喊冤，地方官员无人敢理。左连城万般无奈，进京告御状。到北京误投护国寺的大喇嘛，大喇嘛与大国舅是亲戚，佯应帮助左连城，实则欲杀之灭口。左连城被软禁于喇嘛寺，渐醒悟，日日啼哭。感动了二喇嘛，救出左连城，引去见刘墉。左连城向刘墉哭诉一切，刘墉带左连城上殿告御状，皇帝准奏，派刘墉山东放粮并查办大国舅，为左连城伸冤。

竹板书曲种重要曲目。董福来常演。潘学勤二十世纪六十年代来津曾演出《刘公案》片断。另董福来早年曾灌制唱片，题为《刘统勋私访良乡县》，天津市艺术研究所存有音响。

东京大鼓有同名曲目演出。刘文彬从二十世纪二十年代末期在津各书场上演，并先后在广播电台播唱。魏西庚弟子王艳秋亦演出。

**刘元普双生贵子**　单弦曲目。二十世纪三十年代荣剑尘编写。取材于《今古奇观》之《刘元普双生贵子》。

叙宋真宗时，曾任青州刺史告老还乡的刘元普，一向行善，广积阴德。钱塘县尹李逊到任不久病故，妻与子无人照看，李逊曾闻刘元普多行善事，临终前把一纸空函交其妻张氏，让她带子春郎投奔“洛阳盟兄刘元普”。刘元普见信知李逊与己本不相识，故以空函相托，当即慨承，收留母子，款待优渥。刘元普年已七十，无子。继配王氏年四十，屡劝刘纳妾，不听。王氏乃私派其内侄王文用及媒婆赴京选购美女，恰遇裴兰孙。裴父乃襄阳刺史裴安卿，为官清正。夏日，怜念狱中囚犯身带枷锁饮凉水而不得，吩咐狱中放松桎梏，日给凉水，讵囚犯因放宽刑具，群起杀官越狱。裴安卿被押送京师治罪，死于大理寺狱。女兰孙跟随在京，因无钱葬父而卖身。被王文用买来刘家，经刘元普盘诘，始知乃裴刺史之女，当即认为义女，并配李春郎为婚，使两家各得其所，又将裴、李灵柩运来洛阳安葬。刘元普一日梦二神人自称是裴安卿、李逊，现为都城隍及判官，感刘元普恩德，将其所为善事上奏天廷。特准刘元普延寿三十年，子生双贵，官升一品。李春郎及其母、妻亦同此梦。后刘妻王氏果怀孕生子，刘元普纳婢朝云为妾，又生一子，长大各中状元、进士。李春郎官至礼部尚书，刘元普也被封赠官职，后年登百岁，无疾而终，继裴安卿做了都城隍。

单弦《刘元普双生贵子》共四本。第一、二本用中东辙，第三、四本用人辰辙，是荣剑尘经常演出的拿手曲目。第一本中李春郎母子投奔刘元普的情节有荣剑尘的独有曲牌〔乐亭调〕，演唱时击打小茶盅为伴奏乐器。在〔南城调〕曲牌中刘元普对夫人王氏说“倘若是我命当绝即便是妻妾盈房，也是无用，倒不如学个麻将客儿你我‘门前清’”。其时打麻将刚刚兴起“门前清”加番的算“和”法，故荣剑尘用这句唱词做“现挂”。王剑云亦曾演出此曲目。

**刘伶醉酒**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。取材于“杜康造酒刘伶醉”的民间传说。

叙周代人杜康开设酒店，一日，晋代刘伶闲行至此，自称走遍四大部洲，竟无好酒可供一醉。杜康微哂，谓：我有美酒奉君，不醉三年不索值。刘伶不信，杜康乃具酒馔。一壶未

尽即醉倒，踉跄还家，告妻以饮酒事，并嘱俟己醉死后，务将酒幌做引魂幡，酒为供享，葬以酒缸，乃气绝。妻为其举哀殡葬讫。三年后，杜康率仆从至刘家索酒账，刘妻大怒，斥杜康"药酒害人，尚敢登门讨钱，若使刘伶回生自当偿还；否，则归官公断"。杜康更不推辞。于是齐至坟茔，掘墓开棺，见刘伶衣着改变，脱去凡胎，不复生时形象。刘妻正诧异间，杜康上前向刘伶击一猛掌，刘伶蓦然惊觉，欠伸而起。刘妻始知二人实为神仙，拜服于地。杜康与刘伶携手笑返西天。

乐亭大鼓与各曲种用本大致相同，用言前辙，曲文通俗。旧本正文前先诵诗四句："提起酒字酒自能，杜康造酒醉刘伶，虽然不是无价宝，皇王御宴他(它)先行。"然后有简短铺纲。全曲结尾时又有"……再敲鼓板开正篇"句，保留了长篇书前加演小段的痕迹。二十世纪五十年代以后，经王佩臣整理演出，删去原本中开头诗篇、正文中一些冗句及述刘伶"还阳"时"又只见左边青龙吐白气，右边白虎冒青烟，十二重楼啪啪响，九岳七谷转一番"等句。旧本基本为七字句，王佩臣演唱时大都变为十字句或在唱句中增添句头、句尾，使之成为长句，句式灵活多变。又在场面转换、衔接处稍作加工，如原本杜康讨债叩门，刘妻当即回话怒斥，王佩臣演出本则有刘妻闷坐，闻声开门等句。故虽对原本进行了删减，王本仍变原本的一百一十余句为六番一百二十八句。

王佩臣有二十世纪五十年代录音，现存天津市艺术研究所。

京东大鼓有同名曲目演出。刘文斌等常演。

**吃元宵**　　相声传统曲目。有单口、对口两种演法。

《吃元宵》取众所熟知的孔子绝粮陈蔡故事以夸张、调侃方法敷衍而成。述孔夫子与子路、颜回在陈断粮，见卖煮元宵者明码标价"一文钱一个"，孔夫子乃取身边笔改"一"为"十"，偕二弟子入店吃毕，付一文钱。店主为孔夫子所赚，只得认赔。而孔夫子意犹未足。

曲目生成于市民中，演述者亦赋予孔子以市民的某些特性，如"泥腿子"气。白吃了元宵还要喝净煮元宵的汤；又如店主已经自认晦气，孔夫子尚不依不饶，说是自己"笔下留情！若不然，十字上边给你加一撇——一文钱吃你一千个"。属一头沉的逗哏形式。

张傻子、陈子贞、广阔泉、马三立、小蘑菇等都常演出。刘宝瑞在津时亦常演。二十世纪五十年代后苏文茂演出较多。后马三立、张庆森整理演出。马三立晚年以单口形式演出。

整理本收入1980年中国曲协天津分会编《曲艺新作品》(一)(1981年百花文艺出版社出版)。

**回民之母**　　梅花大鼓曲目。作者周文如、刘文真。

叙抗日战争时期，回族英雄马本斋在中国共产党领导下，率领回民支队与日本侵略军顽强作战。回族叛徒哈少甫为日军出谋献计，想利用马本斋之母劝子投降。敌人包围了河边县东新庄，搜捕马母。乡亲们舍身掩护。汉奸崔阎王抓住村民王兆喜拷打逼问。马母挺身而出，被带到宪兵队。敌人摆下酒宴与刑具，宪兵队队长朱古和崔阎王百般诱劝恐吓，马

母毫不为之所动，痛斥日军、汉奸的桩桩暴行与罪恶，并毅然绝食，使他们要挟马本斋的阴谋彻底失败。马母以身殉国的壮举，更激起了回民支队与侵略者战斗到底的决心。

1960年天津市和平区曲艺杂技团梅花大鼓演员周文如首演。唱腔设计周文如，伴奏韩德荣、韩玉山。在唱腔、板式上均有一定改革。开始几句以朗诵的形式念出，然后起唱。唱腔较高昂激烈，节奏较鲜明。由于每句字数较多，超出梅花大鼓一般唱词为七字、九字句的规格，所以在唱腔中数唱成份增多，加强了叙事性。本曲目于1960年10月参加本市曲艺团体新节目展览演出，并赴京参加全国性的演出又随市曲艺代表团赴东北演出。中央人民广播电台、天津人民广播电台均录音并播放。

**军民鱼水情**　天津时调曲目。短篇。作者朱学颖。

叙红柳村的贫下中农欢送亲人解放军。房东张大娘送给战士小李一双新鞋，小李既怕违反军纪，又怕辜负大娘一片心意，左右为难，指导员想出了两全其美之计。他叫小李收下，要求大娘为自己也做双新鞋，大娘高兴地应允。于是指导员让小李给大娘留下几尺新扯的青布。当大娘做鞋时，从青布里掉下一张纸条。原来是指导员夹在布里的，写明这块青布是送给大娘的孙女小琴的。大娘万分激动，决定还将这块青布做成军鞋送给亲人，如果再有亲人留下布，仍要照样去做。

叙述简明，事理感人，语言自然本色，人物对话形象，真实感强，深刻表现了军民鱼水情深的关系。

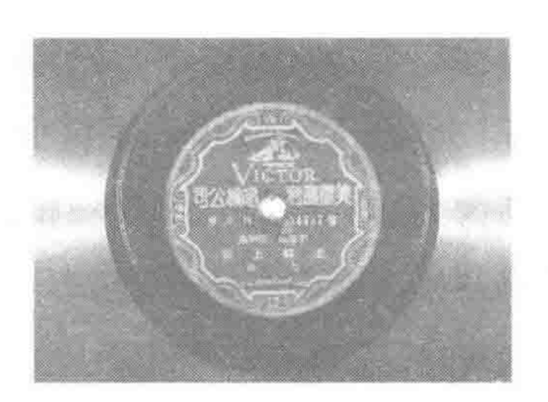
唱腔设计马涤尘，他将〔老鸳鸯调〕成功地糅入〔靠山调〕中，唱腔优美动听。1972年由市曲艺团天津时调演员王毓宝首演。在天津人民广播电台、中央人民广播电台录音播放，并灌有唱片。作品发表于1972年《天津文艺》，后又收入朱学颖曲艺唱词集《白妞说书》。

**老妈上京**　梅花大鼓传统曲目。短篇。“老妈儿”为北方话女佣之俗称。反映的是旧时农村青年妇女迫于生计进城到宅门佣工生活的一个侧面。

叙三河县一少妇因荒旱劝其夫“怯货”一同进京谋生。怯货备驴送妻至京城，入一阔宅门当了老妈儿。宅中的大爷为其做衣服、打首饰。怯货来探视，老妈儿给了两吊钱让他做小买卖。怯货见其打扮顿生疑惑，即时要她回乡。老妈儿大不情愿。次日清晨怯货果然来接，老妈儿正为难间，大爷来到。问明情由，当即许给怯货条件，并兑给他茶饭馆、豆腐楼、草料铺等买卖。怯货听了高兴，说“借着我女人您拉扯拉扯我，您说咋着就咋着。”

是梅花大鼓曲种具有特殊演唱形式的一段曲目。全曲的头尾部分唱梅花大鼓，中间插入八个单弦曲牌，有〔吴桥落子〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔打新春〕、〔怯跳槽〕、〔金钱落子〕、〔叹五更〕、〔银纽丝〕、〔太平年〕等。有时还结合五音联弹一起演出。火炽热闹，是1949年以前极受市民欢迎的曲目。曲文为梭波辙，多用城市市民的口语，如“堆饽饽”、“愣掐鹅脖”等。是金万昌最拿手之作，常在杂耍场馆合同期满时作临别纪念演出的节目。梅花大鼓女艺人也都以此曲目号召观众。天津市艺术研究所存有花五宝近年演出的录音。

莲花落、乐亭大鼓有同名曲目演出。




是莲花落曲种常演曲目，也是落子馆的主要曲目。曲文亦为梭波辙，在莲花落唱腔中也使用单弦曲牌，但穿插有大量插科打诨的说白。向有两种演出方式，一是双人演出，不化装，女角演老妈儿，男配角演怯货等角色。于瑞凤代表作，约民国二十五年(1936)于瑞凤与清明泉在胜利公司灌制了一张唱片。另一种是化装演出，类似小戏。除老妈儿、怯货(又称傻柱子)、大爷外，增加了大奶奶、男仆进喜、丫环腊梅三个人物。民国二十八年于瑞凤曾在燕乐演出，自饰老妈儿，张寿臣、清明泉、秦佩贤、赵莲卿分演傻柱子、大爷、大奶奶、腊梅。演出受到欢迎。二十世纪四十年代天津杂耍界反串成风，各园皆以上演化装《老妈上京》等作为招徕观众的手段。雪艳花、阎秋霞、孙书筠、侯一尘、小蘑菇、赵佩茹、侯宝林、戴少甫等都曾演出。

乐亭大鼓曲种常演者为王佩臣、赵莲卿等。

**老妈开嗙**　莲花落传统曲目。短篇。是著名曲目《老妈上京》的续篇。“嗙”音榜，犹今之“侃”。

述在京城佣工的老妈儿，回乡大谈其京城所见。老妈儿所言多属想象夸张之词。如说北京城“方圆占了足够八百多里地，城门楼子以上安着宝石”，说“皇上像貌长得出奇，一丈多高是个黄胖子，一张黄脸蛋有八仙桌子大，黄胡子搭拉着过了肚皮”，还说她佣工处的大爷是个宗室，皇上管他们大爷叫小把弟，他们大爷出来有五、六百跟班、顶马，坐六十四个人抬的轿。至于老妈儿自己则更为神气，她曾跟着大奶奶进皇宫赴宴，娘娘斟酒，太后给她布菜。老太后还认她为干闺女，辞别时娘娘送出午朝门外，老太后送到棋盘街西。

唱词为一七辙，主要唱腔为单弦曲牌〔太平年〕。唱词写老妈儿的吹嘘，完全按照农民所熟悉的生活想象来描述宫廷生活，如说她在宫中赴宴时，小太子用手抓菜，油沾了老妈儿的毛蓝布衫，娘娘打了太子两筷子，老太后疼孙子，打了娘娘两个嘴巴子。而老太后给她布的菜是醋溜西瓜皮。

由男女两人对唱，男艺人主要为帮腔。“老妈儿”夸夸其谈时，帮腔者多加入否定之词，如说“城门楼子以上安着宝石”时，男唱“没那么安的”；说“娘娘打了太子两筷子”时，男唱“没那么打的”。说大爷坐六十四人抬的轿，男艺人则唱“那是出殡的”。

早期名艺人英姑娘的代表作，其女于瑞凤亦擅演。民国二十五(1936)年左右，百代、蓓开公司曾分别为于瑞凤、清明泉灌制《老妈开嗙》唱片。

单弦有同名曲目。一本。曹宝禄在津经常演出。

**老妈逃水**　时调传统曲目。短篇。

叙民初，京东三河县水灾为患，有青年小两口在家乡无法维生，只好下天津谋生。到天津又遇洪水成灾，东跑西奔，只得在无水地界东窑洼搭窝铺安身。丈夫做小生意卖麻花赔

了本，妻子决定去当“老妈儿”，由于小老妈儿“眉清目秀好像一朵花”，很快在“老妈儿店”被一位“阔大爷”雇走。议定每月工资大洋五元，首饰、化妆品随意取用，又不必做一般活计，只代为看守洋钱箱子。大奶奶发现后，气冲牛斗，拿起“掏灰耙”与大爷及老妈儿大打出手。

曲调为大数子，曲文五字句为主。发花辙，采用天津方音演唱。词句中夹杂极简单的英语，富趣味性。二十世纪二十至三十年代十分流行。

天津市艺术研究所藏有曲艺票友刘璧祥演唱的音响资料。

**老李的婚事**　　乐亭大鼓曲目。短篇。朱学颖创作。



叙小学教师李鸿德人品端方，年过三十而未婚。学校新任的党支部书记工作深入，关心群众生活，亲自过问老李婚姻大事。老李将几次交友情况据实相告，书记代为介绍某厂检验员小郭，二人交往数月，情投意合。忽一日小郭失约，书记得知亲赴工厂探问，又鼓励老李到郭家探访，始知小郭因在老李家发现藏有白酒而误会老李说谎。老李恍然大悟，实则白酒系老李为郭父治病泡制之药酒，此时当场取出相赠，小郭消除疑团，二人和好如初。不久登记结婚。

梭波辙，共一百四十四句。通过为大龄青年解决婚姻问题塑造一位“抓纲治校有魄力。认真落实党的政策，时刻关心群众生活的党支部书记。句式灵活，语言通俗，平易顺畅如话家常。恰当使用口语及日常生活用语，生动形象。如说老李没对象他一个人是“单拨儿”，为人“老实巴脚”；形容女子心中不快为“把脸一沉、就好像是贴上了一层塑料薄膜”。老李与小郭矛盾得到解决一段，先直叙现象，寓以暗示，使用了悬念然后层层破解。如书记到工厂了解情况后不予说明，只嘱老李到郭家“给他父亲的东西可得带着”。老李至郭家后，郭父故意敬烟试探，老李辞谢，小郭才直接发问。

作品发表于 1978 年《天津演唱》第五、六期合刊。天津市艺术研究所存有姚雪芬演唱录音。

**托兆碰碑**　　联珠快书传统曲目。短篇。取材于长篇小说《杨家将》。由《托兆》（又名《金沙滩》）与《碰碑》两段合成。

《托兆》：令公杨继业被困在两狼山，七郎延嗣回大营搬兵求救，令公与六郎皆夜梦七郎带箭进帐。令公放心不下，命六郎回雁门关打探，六郎担心老父，不肯离开。令公大怒，六郎不得已别父离营，临行叮嘱父亲万勿出战。六郎去后，番兵又来骂阵，令公怒欲出战，被老军拦阻，只得挂出免战牌。

《碰碑》：杨令公独守孤营，心神不定。粮尽援绝，欲射雁充饥，谁知弓折弦断，战马又被石虎咬倒。令公独自持刀上山，见一牧羊老丈骂老羊不死，令公举刀砍去，一阵狂风过后宝

刀不见，老丈亦化清风而去。令公到山上见有破庙石碑，碑上偈语为“庙是苏武庙，碑是李陵碑，令公来到此，卸甲又丢盔。”令公自叹身处绝境，乃向南跪拜皇帝，大骂潘洪，碰死在李陵碑前。

两段均为中东辙，每段都有〔书注头〕、〔春云板〕、〔流水板〕、话白、〔连珠调〕五部分，话白之外唱词均在九十句左右。曲文刻画人物准确鲜明，如令公为使六郎安心离开，说自己“我虽年迈精神不败、气力不衰、钢刀不重、战马不缺，不怕贼人来时，抖擞精神要立功”。而六郎无奈离营后，“老令公追出宝帐留神看，但则见，六郎姣儿影无踪，痴呆呆，老将令公长吁叹，这一阵，犹如刀扎肺腑、剑刺肉皮、心似针剟、发似人揪、怔柯柯，手拈长髯眼圆睁”。闻报敌兵骂阵，“颜色改变、惊疑不止、心无主宰、目瞪迟疑方寸乱”。表现了英雄末路的悲怆和无奈。是早年联珠快书经常演唱的曲目。《碰碑》为曾振庭代表作之一。

王允平曾将两段合并，改写成一本，题为《李陵碑》。王本取消了七郎托梦及弓折马死和遇牧羊老丈收去宝刀等情节，开头也删去了对金沙滩赴会的追叙，直述潘洪挂帅，派杨继业率兵五百出战，以致被困两狼山虎口交牙峪，先派七郎搬兵，继派六郎打探，令公孤身守营，军中粮尽，陷入绝境，乃碰死李陵碑前。张剑平曾演出。王允平改写本收入 1984 年百花文艺出版社出版的王允平唱词集《春来了》。

**向　杲**　　评书书目。中篇。陈士和根据蒲松龄《聊斋志异》卷六《向杲》演述。

叙山西太原，有向晟、向杲弟兄二人，向晟为文社秀才，才华出众。弟向杲试而不第，决计弃学，管理家业。其时向晟之妻已亡故，结识名妓波斯。两人感情甚笃，共谋白首到老之计。波斯为向晟竭资脱籍，波斯乃嫁向晟。先是有皇粮庄头庄公子者，财势甚大，早拟纳波斯为妾。因去京交粮并游玩，返乡才知此事。途遇向晟，令恶奴寻衅并毒打以泄其愤，向杲闻讯赶来见已惨死。向杲诉于官，庄公子上下行贿，官不受理，向杲身藏利刃俟机刺杀庄公子，庄公子又戒备严密，不得下手。一日庄公子出郊打猎，向杲伏林内草中伺之。天降雨，山水大下，向杲到山神庙避雨，庙中道长素与向杲友善，以道袍衣之。向杲伏地变虎，出庙遇庄公子行猎归，猛虎将庄公子头咬下并嚼碎。移时向杲复苏仍为人，回到家中。庄公子之子，闻传言系向杲变虎咬死其父，出首告之于县官，县官难于处理，只得延宕而不审决。

陈士和演述时，依照内容需要，吸取生活中的素材，丰富了许多细节。经近五十年的加工，除说“书外书”时自由发挥外，说正文时，内容词句、语汇基本固定，又经逐字逐句推敲，语言典雅、规范，用词准确。是其常演的书目之一。1954 年天津文化局创作室对《向杲》进行记录，记录者为张奇墀，再由江虹整理，保留了四万字。1955 年由天津通俗出版社出单行本；1980 年，百花文艺出版社结集出版。原口述记录中有描述妓院的部分，是陈士和经过反复查访、加工，真实反映当时妓院内幕的记述。整理本将其完全删除。后原稿散失，已无从寻觅。

陈士和弟子及再传弟子颇多演说此段者，其中以张健声、刘健英、张立川、刘立福等人

得陈士和艺术精华较多;顾存德跟随陈士和十余年,亦深得陈士和表演艺术之三昧。

**并非讽刺裁判**　　相声曲目。对口。刘梓钰创作。



开始以甲乙之间的误会作垫话,引出甲自我介绍是足球裁判,经常主持国际比赛,连国家级裁判、国际裁判都得让位于他。乙提出自己解说一场足球赛,让甲当裁判,甲应允。乙先介绍参赛两队各自优长,说是"两强相遇,必有一场恶战",当即被甲拦住指责:"比赛是为增进友谊团结,应改'恶战'为'善战'。"以后在乙解说中,无论哪一方队员踢进球,甲都判为"不算"或"犯规",不服者一律给予黄牌警告,并为自己的裁决找出种种理由。如后卫进球叫越位,不能算;前锋须是年龄大的进球,年龄小的进球不算,"得后边排个儿去";合乎上述条件的进了球仍不算,因为奖励了他怕别人有意见,"这叫制造矛盾";甚至连失误踢进自家大门的球也不算,理由是怕此人有压力,遭人指责受不了,"要允许犯错改错"。乙叫板说今天非进个球不可,甲声称"只要我站这儿裁判,谁也别想踢进去!"于是两人言来语去各展其能,乙想尽各种招数让球踢进门。甲回以各样对策不判进球。乙不服,甲连乙也给以黄牌警告红牌罚下。终于使乙明白甲的用意,并照其意解说为:红蓝两队互相行礼谦让,你请我踢、我请你踢。甲在一旁赞扬说"这才叫一场'善战'"。当乙解说到经过九十分钟的善战,双方以零比零结束比赛时,甲忽然宣布裁判结果为一比零。乙猜是红队进的,又猜是蓝队进的,甲均答不是,乙不解,问是谁踢进的。甲说:"观众一生气,把我踢门儿里去了。"

作品以模拟足球比赛的裁判、解说为手段,讽刺了当时的某些风气:提拔干部论资排辈,不鼓励竞争,不敢树立先进典型,以致奖罚不分明等等。

属子母哏的逗哏形式。以简捷自然的垫话"入活",甲以第一人称自嘲方式表演,运用荒诞、夸张手法,使用三翻四抖,底包袱意外新奇。以模仿体育比赛现场解说来发挥相声的贯口技巧。

常宝丰、王佩元首演。1984年全国相声评比中获创作一等奖、表演二等奖。发表于《曲艺》,《中国青年报》、《天津演唱》等十余家报刊转载。

**孙总理伦敦蒙难**　　京韵大鼓曲目。短篇。二十世纪二十年代末,国民政府组织文人编写,民国十九年(1930)之前上演。取材于孙中山革命史实。

叙光绪二十一年(1895)十月,孙中山筹备广州武装起义失败,暂住英国伦敦,考察政治,等待时机。清廷爪牙侦知行踪,将孙中山挟入使馆秘密囚禁。清廷驻英使馆官员龚照瑗与英顾问喻利德马加脱计议,拟将孙中山藏入木箱,暗中运上货船,押解回国,交清政府处置。孙中山于囚室中深以中国革命为忧,求助于英国侍者哥罗。哥罗得知孙中山身份,应诺冒险为之传送求援信件。乃通过英国友人康德尼夫妇与孟生博士将使馆黑幕披露报

端。英政府依照国际公法与清使交涉。龚照瑗等迫于舆论，释放孙中山。孙中山亲往康德尼与孟生处殷殷致谢，并重申为革命鞠躬尽瘁以求世界大同决心。

曲文中东辙，四落，一百零二句。通篇全从正面叙述人物对话与心理活动。曲词叙事平直，使用白话，简洁，明了，风格庄重。结构采用传统方式，先以十句开篇概括全曲要点、事件及意义，至结尾时有所照应。混用七字句与十字句，句子较长。

白云鹏及其弟子富少舫等排练演出。富少舫艺名山药蛋，一向演唱滑稽大鼓，《孙总理伦敦蒙难》以京韵大鼓正唱方式演出，唱腔留有滑稽大鼓痕迹。富少舫于民国三十一年灌制唱片一套，共两张四面，基本为全曲。天津市艺术研究所存有录音。

**光荣的航行**　京韵大鼓曲目。短篇。二十世纪六十年代前期朱学颖创作。



叙春节时中华人民共和国主席毛泽东视察南方，在汉阳江口登上军舰，向两岸迎送人群挥手致意，一时群情振奋，海军战士更为激动。军舰夜航长江，站岗水兵巡逻舱面，守卫于毛泽东住舱外，不禁浮想联翩，决心终身奋战海疆，建设海防。至晓，毛泽东走出船舱与官兵合影留念，记录下幸福的时刻。

曲文为江洋辙，共八十八句，分为四落。以叙事方法抒情，多用拟人手法描绘景物，如"万里山河换新装"、"汽笛高歌马达唱"、"江风吹似朗朗的歌声音高亢，浪花涌正翩翩起舞在战舰旁"。水兵对领袖的敬仰、体贴通过"蹺起双足恐怕鞋底响"的细节体现，领袖数十年革命历程亦从水兵夜思中叙出。

1964 年 3 月，骆玉笙首演。演唱时第四落开始三句改用说白，至第四句由说白转入唱腔。其他少数句子中亦有不行腔唱法，发挥了京韵大鼓的说唱特点，对于曲种原有唱腔及间奏等程式有所突破，成为其保留曲目。作品发表于 1977 年《天津演唱》第 4 期。

天津市艺术研究所存有小彩舞演唱录音。

**后娘打孩子**　时调传统曲目。短篇。

叙周家玉莲、宝庆姐弟，不幸丧母。父外出经商，继母百般虐待。冬夜三更，继母又进入姐弟房中施虐。宝庆幼小，吓得躲在桌下，玉莲抢前跪下央告，求继母放过弟弟，若打死了弟弟，父亲回来母亲何言答对。打死弟弟，周家绝了后，亲朋也会不依。情愿让母亲责打自己。结果打得玉莲闭过气去。

曲文一七辙，为单曲体小调，后即以题目作为调名。节奏缓慢、沉重，如泣如诉，听来悲凉凄惨，催人泪下。是时调中最突出的悲调，亦是天津观众非常喜爱的时调曲目。夏文升、屈振庭均擅演，天津市艺术研究所保存有票友张景焕的演唱录音。

**舌战群儒**　联珠快书传统曲目。短篇。取材于罗贯中之《三国演义》第四十三回《诸葛亮舌战群儒　鲁子敬力排众议》。也是评书《三国演义》主要回目之一，常作为独立短篇曲目演出。

叙曹操既得荆州，乘势欲取江东。东吴诸臣文官拟降、武将求战，争执不下，孙权不能决。从鲁肃议，即遣鲁肃至江夏见刘备，邀诸葛亮过江共议和战之策。诸葛亮早有成算，乃欣然过江。东吴众谋臣拟难之，共聚于殿堂，俟诸葛亮至，张昭、虞翻、陆绩等多人纷纷向其问难，以刘备新败无力抗曹等往事窘之。诸葛亮一一据理驳辩。东吴群儒谋不能逞，为鲁肃、黄盖制止，诸葛亮乃得见孙权。

联珠快书用本为清代作者据小说改编本。灰堆辙。全文一百余句。孔明过江前后的叙述较平稳。舌战一节唱词紧凑，多用四字迭句、垛句，又多长句。内容只选张昭、虞翻与孔明的辩诘，其余众人用一句带过。以黄盖闯入喝止群儒做结。梗概及语言基本遵循《三国演义》小说原文。葛振清、曾振庭等擅演。

京韵大鼓、西河大鼓、河南坠子等曲种均有同名曲目演出。

京韵大鼓为白（云鹏）派独有曲目，曲词以《三国演义》原文为本，叙事较文雅严谨。

河南坠子曲文篇幅较长，约三百五十句左右，马忠翠、董桂芝等常演出。有时由男女艺人合演，张永发、任永泰（大老黑）等男艺人常配演。

评书之同名书目为姜存瑞代表作，着重于补叙、夹叙东吴诸臣身世轶闻及讲解双方争辩内容。

**华容道**　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《华容挡曹》、《挡曹》、《放曹》。据《三国演义》第五十回《诸葛亮智算华容　关云长义释曹操》编写。

叙赤壁鏖兵，诸葛亮派兵截杀曹军。故谓关羽不能挡曹以激之。关羽怒，愿赌人头，孔明亦欣然以印信为质，二人立军令状。孔明即令关羽往华容小道设烟火诱曹操，关羽带关平、周仓及五百校刀手去讫。曹操逃至华容，见火焰腾飞，料为孔明疑兵，乃率残部迳入小道。关羽鸣炮整队而出，曹操大惊欲逃。张辽劝曹操以恩义向关羽亲自乞道，可得免，曹操无奈，向前陪笑叙旧，历述当年相结之情及五关放行等事动之。关羽觉歉疚，且不愿担负不义之名，乃令军卒摆阵，使曹操得隙率部逸去。关羽自缚，回营交令。

京韵大鼓首演者为霍明亮，清咸丰、同治年间即已有名。至清末光绪、宣统年间，乃出现两种唱法，辙韵一致，均用摇条辙。

刘宝全一派唱词一百八十二句，分为四落。全文的百分之六十以上为对话，极少交待与过场叙述。对话的口吻生动、语气贴切，个性鲜明，能够体现人物性格与心理活动，而不必于对话之外另作解说。如孔明派将时同关羽之四十句对答，华容道上关羽、曹操二人之五十四句对答。对话的安排也较巧妙，如关羽、曹操之问与答采用相等句数，使其成为相等的、势均力敌的双方。

曲文通俗流畅，气势雄壮，结构严谨，使用多种修辞手段。善用反衬对比，如以孔明胸有成竹之冷静反衬关羽急于建功之焦躁；又如先以大段自述战功写出关羽自信，反衬下文面对曹操时之气馁。成功地使用了重复，如三次述关羽在曹营之往事，内容相同，但由于语

气角度有所区别，听者并不觉其相“犯”，而每次出现都有其特定的作用。如第一次是关羽向孔明夸功，由桃园结义说到斩蔡阳，将曹营十二年概括为“斩颜良诛文丑我的刀法玄妙，保着二嫂嫂在灞桥挑过袍。过五关曾把六将斩了，我在古城的南门外，拖刀计把蔡阳（啊这不）他的这个首级枭”四句，自豪雄壮。第二次是曹操向关羽乞道，曹处于劣势，似应卑词下气“望亭侯念旧交，开一条生路你放我把命逃”，但述及往事时，乞命变成了指责，“……想当初我待你哪些儿不好，谁叫你言不言、语不语，保着皇嫂到了灞桥。我在相府闻准信，这不立时饯行把你瞧。我也曾送你三杯饯行酒，赐你一件大红袍。当年待你如山重，啊呀，今天要杀轻如鹅毛！”理直气壮。而关羽对这些指责虽然“心好恼”，逐一作了辩解：“归你的营中也不为别的事，二位皇嫂无处住着。上马金下马宝我也没要，官拜亭侯不过愿我降曹。你排宴俱都是邀买人心意，十名美女刮骨刀。……既知道某家的兄长有了音信，你想想看——还有什么真心保你曹？回营来，头辞曹、二辞曹、三辞曹，你为何不见面？我无奈，保着皇嫂到了灞桥。”于是变挡曹的主动为不得不放曹。

张小轩一派唱词为一百七十句。与刘派用本梗概相同。但开头有描述曹军残部狼狈状况，如：“曹孟德灰心丧气失少魂魄，……见李典少盔无甲露着肩背，那乐进无鞍战马烧弓了腰；夏侯惇披发干瞪一只眼，见许褚须鬓烧得无有半分毫；……”又详写赵云、张飞截杀及埋锅造饭、军卒开路等情节。结尾放曹后，关羽归营尚有羞愧欲自尽和孔明说破本不欲此日灭曹等余波。词句较刘本琐细。

是小岚云代表曲目。白云鹏与小黑姑娘、林红玉、桑红林、章翠凤、小映霞、小彩舞等皆常演。1962年，在第一届津门曲荟活动中，张小轩二十世纪四十年代所收弟子宋明元应邀参加演出，即演唱了张派《华容道》，博得好评。

张小轩光绪三十四年（1908）曾灌制唱片一面，刘宝全先后两次灌制《华容道》唱片各一张。小岚云、小彩舞留有演唱录音。天津市艺术研究所存有以上音响。

联珠快书同名曲目为中东辙，曲词约百句。较京韵大鼓本简略。无孔明派将、与关羽打赌等情节。由曹操败走述起，挡曹也较简单。亦无张辽劝曹操向关羽乞道等情节。关羽回营请罪，反受到孔明的赞扬，说他“三纲五常你为首，仁义礼智信全叫将军你占通”，并解释了理由，还有后人将要封关羽为协天大帝的预言。葛恒泉、葛振清等均常演。

另有人辰辙一百五十八句本。自定火攻计、诸葛借东风叙起。中间有追舟、赵云接诸葛亮等情节；并述黄盖诈降、放火，诸葛亮派遣众将，亦有关羽归营后诸葛亮说破不于今日灭曹的结尾。于华容道关羽挡曹的情节反而只有四十句，亦只由曹操口中叙出以往情由。系京韵大鼓以外一些曲种如单琴大鼓、梨花大鼓、河南坠子、木板大鼓等的唱词。

翟青山（单琴大鼓）、于秀屏、刘云霞（梨花大鼓）、马忠翠、董桂芝（河南坠子）等亦常演出。

评书的同名曲目为《三国》重要片段，姜存瑞之代表书目。

**关黄对刀**　京韵大鼓曲目。短篇。亦称《长沙对刀》、二本《战长沙》，为《战长沙》之第二本。本事见《三国演义》第五十三回“关云长义释黄汉升”。

叙关羽在长沙城外邀战，黄忠率队杀出。阵前关羽为黄忠骁勇所动，有爱惜之意，窃谓收服黄忠可为刘备添一虎将，乃从容劝说黄忠归刘。黄忠亦欲说服关羽、劝刘备降曹。相持不下，对刀亦不分胜负。战至天晚，韩玄于城头见二人鏖战不息，恐黄忠有失，鸣金收兵。黄忠依令回城，关羽约以明日再战，亦率队归营。

京韵大鼓曲文篇幅较长。刘宝全用中东辙，一百八十八句，为通用曲本；唯白云鹏用梭波辙。

刘宝全所用本以七字句为基本句式。重叙事与战斗场面的描绘。写关黄二人对刀之刀法、招式，详细、形象，动作性强。仅大刀即有拧刀、提刀、抱刀、横刀、推刀、举刀、摆刀、停刀、擦刀、起刀、抡刀及刺、磕、剁、削、腾、锯、扫等二十余种用法，于马亦有勒马、磕马、错马、带马及冲、转等多种调度，便于演唱者发挥刀枪式及功架方面之优长。亦因此而成为刘派曲目中典型武曲。其述关黄二人心理、语气、架式均有相同处，需在演出中加以区分，表演难度较大。

曲词运用“三字垛”刻画黄忠形象，又以排比句式形容鏖战场面，增强了语势，加强紧张气氛。并采取侧面烘托方法由韩玄目中写出战场情景。

是刘派艺人共有曲目，良小楼、小黑姑娘、林红玉、章翠凤、桑红林、小岚云等及小彩舞均擅演；白派除白云鹏外，已无人演唱。

西河大鼓、单琴大鼓所演《关黄对刀》与京韵大鼓所用曲本不同，系述关羽收兵回营后焦躁不安、夜读《春秋》、白猿教刀等内容，与京韵大鼓之三本《战长沙》（《马失前蹄》）相同。老艺人李德全留有录音。翟青山（单琴大鼓）亦常演出。

天津市艺术研究所存有刘宝全唱片音响、白凤鸣演唱录音。

**论捧逗**　相声传统曲目。对口。原名《八不咧》。

甲提出，在对口相声表演当中，逗哏的即甲自己是主角，捧哏的也就是乙只是配角，无非顺口答音，不过是“聋子的耳朵——摆设、配搭”而已，虽有如无。且宣称自己没有捧哏的也照样可以说，照样可以逗乐。乙始则耐心解说：对口相声的表演，两人合作很重要，且捧哏的好比行船时的舵手，必须全神贯注，配合起承转合，语言虽不多要起到画龙点睛作用。甲又说捧哏的不会逗哏，乙不服，于是二人试演。乙任逗哏，甲使用自己所设想之捧哏方式“嗯、哎、这、是”，致使节目无法进行。甲反指责乙无能，不然，纵使与一根电线杆合说，一样也能逗乐观众。两人互换位置后，乙亦按甲的方式捧哏，节目仍无法进行。甲的狂言不能实现，乃大窘急。

《论捧逗》旧时演出主要是捧、逗两人互相挑剔指责，抓哏取笑。二十世纪五十年代以来，经苏文茂、朱相臣、纪希等整理后，重点放在两人合作关系的正确态度上，廓清了演员

本人与演出分工、演出角色的关系。取消了单纯为逗笑而设的噱头。曲目的格调大为提高。苏文茂在与朱相臣多年搭档演出中一再加工，词句精炼，表演脱俗，独具儒雅文静风格，成为他的代表作。七十年代末，苏文茂与马志存合作，保持了一贯的风格。

天津市艺术研究所存有苏文茂、朱相臣及苏文茂、马志存的录音资料。

**买猴儿**　相声曲目。对口。何迟(见图)创作。



叙“千货公司”某文书，工作一向不认真、不负责，马马虎虎、大大咧咧、嘻嘻哈哈，人们简称其为“马大哈”。马大哈为与女友约会，多次造成工作失误，如将食用香油与制作家具之桐油弄错，等等。调离文书工作后，又代人写通知，将“今派你去东北角买猴牌肥皂五十箱”写成“今派你到东北火速买猴五十个”，致使采购员跑遍东北、广东、四川，买齐五十只猴运回“千货公司”。此时，马大哈调任司库，又与女友约会，猴笼未关，造成群猴大闹“千货公司”。

作品以夸张手法形象地显示了“马大哈”对工作的危害。马三立、张庆森1953年演出之后，立即被观众、听众认可。“马大哈”之称随《买猴》传遍大江南北，遂成为所有工作作风马虎、大咧现象的代称。1957年至七十年代中期，《买猴》停止上演，1979年始由马三立、王凤山重新演出。

属一头沉的逗哏形式，甲以“千货公司”采购员第一人称叙述。

作品首发于1954年7月《北京日报》，共有十三个刊物发表并曾译成英文、俄文。又收入1982年中国戏剧出版社出版的《何迟相声创作集》。

**似曾相识的人**　相声曲目。对口。二十世纪七十年代后期何迟创作。

作品以相声形式将“文化大革命”当中及“四人帮”横行时期的一些思潮、观念与做法集中于虚拟之“曲艺团团长”兼文化局长、文化局艺术处处长一身，加以夸张、重现。如“曲艺团团长”将三个女婿均安插在要害部门；既“唯成分论”、又在得到好处后任意变更下属的阶级成分；等等。再如，在“曲艺团团长”口中，政策可以任意篡改，以适应其谋夺个人私利的需要，甚至以拉拢入党作为手段来培植党羽。活生生地勾画出弄权、弄潮人物的嘴脸。

何迟因“文化大革命”中致残，不能自己动笔。本曲目系由他口述，李光代为记录、整理，由马三立、王凤山演出。

属一头沉的逗哏形式，以甲第一人称代“曲艺团团长”叙述。

**问路斩樵**　河南坠子传统曲目。短篇。取材于《西汉演义》第三十六至三十八回。

叙韩信投项羽，在帐下为执戟郎。范增屡向项羽举荐，不听。张良劝说韩信弃楚归汉，韩信乃私离咸阳，范增追之不及。韩信迳走入山中，恐项羽派人追寻，蜿蜒而行以致迷路。适遇山中樵夫负柴下山，韩信向前问路，樵夫详加指点。韩信被樵夫窥破行藏，匆匆辞去，

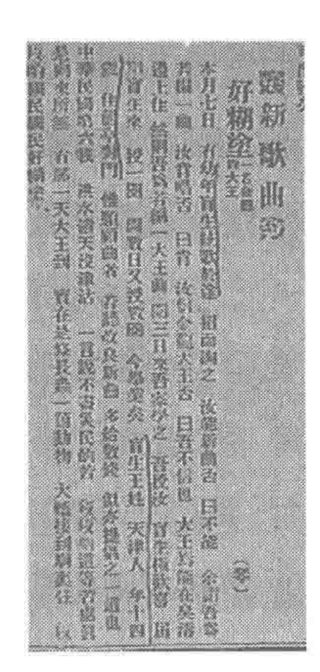
复思倘项羽军卒来追，樵夫必泄漏己之消息。为隐其行踪、断绝线索，韩信赶上樵夫，斩杀之。

河南坠子各派均有此曲目。曲词不尽相同。董桂芝所用为人辰辙曲本，基本为十字句。多用排比句及重叠词，如韩信马上沉思一节，有“愁只愁单人独骑无人作伴，怕只怕随后边发来追军，恨只恨霸王暴戾行无道，叹只叹众黎民，受不尽的涂炭之苦，也不知几时才能太平春”。描写山景之花草、清泉、苍松、白云等则使用了“香扑扑”、“刷啦啦”、“绿微微”、“白茫茫”、“雪沼沼”、“黑暗暗”、“冷嗖嗖”、“恍忽忽”等词语，为演唱者提供了发挥曲种唱腔唱法特色的条件。

张永发、任永太、巩玉荣、马忠翠等均擅演。董桂芝曾灌制了唱片，录唱词三十六句。内容为开头部分，至见到樵夫止。

1949—1950 年，有听众于报端发表文章，指出《问路斩樵》内容存在严重问题，对樵夫这一劳动者形象有歪曲等等，建议禁演，后久无人演唱。

**好糊涂**　　时调曲目。一名《金龙四大王》。李琴湘作于民国六年(1917)。刊登于民国六年 10 月 28 日《社会教育星期报》一百一十六期。


新歌曲
好糊涂

叙民国六年天津洪水为患，大半个天津沦为泽国，百姓流离失所，直到 10 月水尚未退，灾民苦不堪言，一时谣言四起，迷信抬头。其中有说此次水灾系“金龙四大王”兴波作浪。当时的直隶省省长朱经田竟亲率僚属用大轿接“金龙四大王”(实际是一条金色小蛇)到省公署衙门土地祠，设祭供献，大肆宣传，大大助长了迷信活动的泛滥。省长率众顶礼膜拜之举，受到具有新思想及科学意识人士的指责。

省社会教育处教育科科长李琴湘，与社会教育处同仁除在灾民聚居处利用“人经灾难，易受感动”之特点，巡行讲演，抵制迷信思潮外，又为街头卖唱之盲童编写新词曲，本段是其中之一。曲调即利用盲童所歌之“糊涂调”(又名〔拉哈调〕)教授盲生。盲生很快学会，到社会各处说唱，因内容结合现实又新颖，颇受欢迎。

曲词直接戳穿了社会上流传的：“大王姓金排行四”，“满身金鳞是龙雏”，“他在金龙山上住”，“闻说大王有来历，宋朝时候是个名儒”等无稽的谣传。对于用大轿将“金龙四大王”接到省署衙门中土地庙里住，扣在玻璃罩内，高搭席棚，为大王唱戏，甚至把蛇闷死，还有扶乩说大王回令“教人送，点着名儿要都督……”等一系列迷信行动，作者统归纳为“国民国民好糊涂”，旨在唤醒民众。又指出防水、治河或者筑堤或者种树，指责水未治好才到此地步，况且大王走了又接土地，烧香拜佛等行为会引起外国人笑话。

曲调为〔拉哈调〕。曲文姑苏辙。句式基本上为七字句，多加三字头，也有五字句、八字句。运用最通俗易懂的大众语言，反映了当时天津群众的思想状态与正确引导的必要性。

当时社会教育处的宣讲员杨寿忱，也以《好糊涂》等词曲为内容每日到各处茶馆轮流讲演说白，颇受欢迎，此即天津茶馆（包括茶楼、市场）中讲报的早期活动。

**杠刀子**　相声传统曲目。单口。

演述者“我”提出，社会经验部分来自对生活及社会现象的细致观察。比如，由人们的衣着、气质、习惯动作及种种细节，可以判断其从事的职业。并举“高眼”故事为例。高眼是南方一夫妻酒馆女掌柜，精明练达，交谈不过三五句即可判断出酒座的行业，错了喝酒免费。友人约“我”前往试验。虽刻意遮饰，仍被认出是说相声的。“我”不服，次日，约一京剧武生演员、一剃头师傅再到酒馆，事先与二人约好，更改口音及行止习惯。但进门入座甫交谈即已被“高眼”识破，指出了两人的本来身份。

该曲目旧时原系演述妓馆中人识别客人之种种经验。二十世纪五十年代，郭荣启对曲目重新整理，更换了地点、人物，变为日常生活中的经验之谈。其选取之职业特点均很典型：京剧演员进房门时带出〔四击头〕亮相姿势，剃头师傅是无意中做出在手心皮子上杠刀子的动作；演述者本人则是习惯于逗哏，在对答中自然带出。讲述令人信服。演出中模拟所有人物的表演动作，使用“倒口”，说宝坻话与天津话，虽是表演过去剃头人的情况，但生活气息浓，故颇受欢迎。是郭荣启的保留曲目。

**杨八姐游春**　京东大鼓传统曲目。短篇。取材于传说中之北宋杨家将故事与同名戏曲。写佘太君为女抗婚故事。

叙天波府杨八姐到郊外游春，适宋王亦率文武臣僚至郊外散心，路遇杨八姐，垂涎其美貌，问明底细，回到朝堂即派人求亲。包拯领命，前往天波杨府颁读圣旨。佘太君十分恼怒，因虑及杨家身份地位不宜公开抗旨，乃假意允亲，向宋王索聘礼。提出礼单，开列星、月、风、云、仙花、异草、摇钱树、聚宝盆等多项人间所无之物，并提出要玉皇王母、上界诸仙为娶亲宾客。包拯无法应对，回朝复命。宋王大怒，奸臣刘文晋借机进谗，宋王乃差刘文晋率三千御林军到天波府捉拿佘太君，引起杨家反朝。

曲文人辰辙，一百二十八句，分为九落。词句密度较大，通俗明白，多取民间用语。以四句惜寸阴俗语开篇，按故事发展铺叙。由杨八姐游春所见述渔樵耕作及春日景象。佘太君开具礼单一节多用对偶句式及排比句式。各曲种唱词大同小异。

西河大鼓、乐亭大鼓、平谷调等曲种均有同名曲目演出。

二十世纪二十年代后期，刘俊海灌制平谷调唱片两张四面。王艳秋亦有京东大鼓演唱录音。天津市艺术研究所存有音响。

**杨家将**　西河大鼓、评书等曲种传统书目。长篇。亦作《金枪传》，述北宋初年杨家将抗辽卫国故事。一般由杨业（继业）归宋起，至大破天门阵止。其中主要情节包括杨七郎打擂、金沙滩、双龙会等。

与本书目相关的还有《杨家将前传》，叙述杨继业之父杨衮出身及杨继业青年时期与

佘赛花的战斗、爱情故事。破天门阵之后则有《杨宗保征西》、《小五虎演义》、《杨士翰扫北》、《小将杨金豹》等演述杨家后代故事的书目。

西河大鼓的历代艺人在演唱过程中，经无数次修改、续编，成为流传广、艺人愿说、听众爱听的看家曲目。自清末以来，天津演唱《杨家将》的艺人极多。著名的有郝英吉及子郝庆轩、女郝艳霞；卢悫臣（朱大官之徒）及弟子张锡鹏，再传弟子艳桂荣、王连明；耿起树及弟子马连登；马连登之女马增芳二十世纪三十年代长期在中华电台播唱《杨家将》。另一女增芬亦演唱。

1982 年 4 月，郝艳霞演出的长篇大书《杨家将》经刘琳、邱水协助整理，分《杨七郎打擂》、《大战黄土坡》、《巧摆牤牛阵》、《穆桂英下山》四册，由黑龙江人民出版社出版。

评书的同名书目与西河大鼓有较多的差别，如《大破天门阵》就另是一种书路，人物也有异，包括罗兴祖、赵元录等“十八小豪杰报号”等，故事曲折，别具一格。二十世纪三十年代北京艺人品正三曾在津演出。

**杜十娘** 单弦传统曲目。有短篇、中篇多种。取材于《警世通言》第三十二卷《杜十娘怒沉百宝箱》。子弟书相同内容曲目题为《青楼遗恨》，五回。各回句数在八十至八十四句之间，其中均有八句开篇。子弟书曲本成为后来一些曲本的原型。

叙明代北京名妓杜十娘托身于落第书生李甲，并拿出一半赎身之费，随李甲从良，乘船南归。途中，李甲恐携妓回家，父亲不容，正自忧虑。邻船商人孙富听十娘唱曲，垂涎十娘美色，邀李甲赴酒楼饮酒，以言语打动李甲，终于使李甲同意以千两白银将杜十娘卖与孙富。李甲归告十娘，十娘如雷轰顶，悲痛万分，思前想后一夜无眠。翌日清晨，船头银人对换之际，十娘痛骂孙富、李甲，将自己装满奇珍异宝的百宝箱沉入水中，然后投江自尽。

单弦曲种迄今所知有六种演出本，本数及唱词各有不同。

老本，分上、下两本，言前辙，〔曲头〕为“秦楼楚馆阔论闲谈、烟花妓女斗婵娟，送旧迎新露水缘”。据传最早于清末在津演出《杜十娘》者为曾永元。随后演唱的是曾振庭。常澍田演唱者亦为此本。但他民国三十一年（1942）在天津特殊广播电台演播之《杜十娘》为三本。

其次为荣剑尘演出本——由荣剑尘自己编写，分五本，一、二本为江洋辙，三、四、五本为中东辙。一本叙李甲两次向柳遇春借银；二本为南归途中十娘被卖沉宝投江；三本述柳遇春于江中得宝箱，十娘示梦，说明为报借银之恩，赠送宝箱；四本活捉李甲；五本活捉孙富。小说原文并无活捉情节，是荣剑尘据子弟书《青楼遗恨》第五回之意编写。荣剑尘民国十九年左右在昆仑公司灌制《杜十娘》（头本片段）唱片一张。头、二本《杜十娘》中央人民广播电台存有录音，三至五本 1950 年以后停演。

其三为王剑云自编的演出本——民国二十四年王在天津青年会电台播音，分为四本。

第四种是石慧儒、雪艳花等人的演出本——即花连仲所传曲本。分三本，一、二本亦为

言前辙，但词句与老本不同。第一本述孙富惊艳，邀李甲同饮，说动李甲出卖十娘以及李甲归舟。二本为十娘伤心自叹及沉宝投江。三本为中东辙，叙十娘鬼魂向阎王告状及向柳遇春赠宝。第三本亦于 1949 年以后停演。

第五种为二十世纪六十年代以来通行的曲本，即天津市曲艺团整理本，言前辙。六十年代初天津市曲艺团陈寿荪、孟然将石慧儒演出本原第一本末尾李甲归舟的〔南城调〕及第二本的〔四板腔〕、〔湖广调〕、〔云苏调〕、〔流水板〕等曲牌内容连接整理为一本。文字上做了加工。原第一本前面的情节只做简单交代，集中描写杜十娘对李甲的深情和得知被卖后的伤心自叹以及投江前对李甲、孙富的斥责。此后石慧儒即一直演唱此本，并成为她的重要代表曲目。天津人民广播电台保存有其演唱录音，并经常播放。整理本曾辑入百花文艺出版社出版的《曲艺选》。

第六种是张伯扬晚年演出本。1983 年张伯扬参照荣剑尘演出本第二本整理改写成上、下两本，江洋辙。第一本用〔曲头〕、〔数唱〕、〔四板腔〕、〔流水板〕、〔南城调〕、〔湖广调〕、〔金钱落子〕等曲牌述李甲归舟及杜十娘叹五更。第二本用〔曲头〕、〔数唱〕、〔剪靛花〕、〔云苏调〕、〔书柱头〕、〔流水板〕等曲牌叙杜十娘沉宝投江。该本将一本的内容扩展为两本，增加了对杜十娘思想活动的描写。天津人民广播电台保存有张伯扬的演唱录音。

《杜十娘》是单弦重要曲目，尤其是杜十娘叹五更的〔湖广调〕曲牌各演出本中都有，为观众所熟知，脍炙人口。

梅花大鼓、京韵大鼓亦有同名曲目演出。曲本各自不同。

梅花大鼓《杜十娘》民国三十七年以前由程树棠改编，内容为杜十娘自叹及沉宝投江。荣少昌曾演唱。二十世纪五十年代后，花五宝排演，天津人民广播电台存有其演唱录音。

京韵大鼓之《杜十娘》为胡十（金堂）一派曲目。基本使用子弟书《青楼遗恨》曲本。即头回江洋辙，瓜洲渡十娘度曲；二回言前辙，孙富巧言劝李生；三回由求辙，李生归舟写离书；四回人辰辙，杜十娘沉箱赴水；五回中东辙，十娘赠珠报柳生。京韵大鼓演唱时五本演全者不多，一般多只唱二回、三回、四回。二十世纪二十年代之后亦不再见于舞台。

**妓女五更**　　时调传统曲目。短篇。

叙妓女夜间对月，自悲身世。忆及幼时家乡旱涝成灾，五谷不生，被父母卖入娼门，受尽领家折磨。不堪苦楚，厌倦风尘，渴望早日脱离火坑。

曲调为〔悲秋调〕。曲文为五更调的格式，由妓女第一人称自述。其结构五更为五段，采用习见的一更一辙的韵格，分别用中东、由求、姑苏、摇条、灰堆等辙。每段又各分为四小节，由不规则的长短句组成。曲词中所述种种悲惨遭遇均以写实方法直叙。不同艺人演唱时词句有出入。

旧日时调艺人普遍演唱，二十世纪五十年代以来停止演出。同一题材尚有《妓女恨五更》，重点在于发泄对狠心父母的怨恨。在诉说自身苦况之后，以劝姐妹早日从良作结。亦

用相同五道辙，唯次序不同。

天津市艺术研究所存有《妓女五更》唱片翻录之音响。

**妓女托梦**　时调传统曲目。短篇。

叙妓女幽魂自述一生苦难，用叹五更的形式结构全曲。曲本不只一种。较普及的唱词内容为：一更，妓女求见阎君，欲往阳间为父母与行院姐妹托梦；二更，小鬼引导，鬼役押解来到烟花巷中；三更，示梦，怒斥鸨母，劝姐妹及早从良以免与自己同一下场；四更，妓女自叹卖笑生涯苦楚；五更，返回阎罗殿，被判再度托生到人间。另本有一更先往见领家娘及姐妹诉衷肠者。

时调各种曲本皆分为五段，花辙。用〔落尺〕调演唱。一般五段依次为言前、摇条、中东、一七与灰堆辙。每段又分为三小节，每节五句，由四个五字句与一个带衬腔“哎哟”的长句组成。曲词通俗，采用较细腻的纪实手法勾画妓女屈辱生活与悲惨身世。1949年以前凡时调艺人皆常演出。更是落子馆中的主要曲目。

赵宝翠留有民国十九年灌制的时调唱片一张，两面分别为一更、二更之片段，共录唱词二十句。所用句式较普通本灵活。天津市艺术研究所存有音响。

京韵大鼓的同名曲目为胡十(金堂)一派曲目，“胡八段”之一。早期京韵大鼓女艺人、尤其落子馆唱手出身者，均演唱。二十世纪二十年代以后渐绝迹于舞台。

**妓女告状**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。由河北民歌发展而来。

叙初一、十五阎君放告，妓女阴魂入庙跪诉委曲：自幼卖入娼门，稍长被迫操卖笑生涯，不能尽如鸨母意。不堪凌辱，忧虑成病，绝粒而死。鸨母尽去簪环，不与装裹，以席卷之抛于荒郊，尸骸为饿鹰野犬所食，而向日结交虽众却无人悯恤。泣告阎君：来世宁可为牲畜，不愿再投女胎重受烟花苦况。

曲词怀来辙，有民歌风格。文辞朴实、痛切。如述其于望乡台上所见，“头上的金钗给奴家拔了去，身上的衣裳给奴家扒下来。一领芦席将奴家卷，三道草腰儿将奴家捆起来。……一抬抬在荒郊外，离地三尺就是一摔。这个说给他铲上两锨土，那个说管抬就是不管埋。南来的乌鸦鸹了奴家的眼，北来的黄犬扒开了奴家的怀”。“阳世间结交下多少热客，哪一个给我轰一轰乌鸦、赶一赶犬来”！如实反映旧日社会现实、妓女悲惨命运。自平谷调、乐亭大鼓产生以来广为流传，是早期由民歌向鼓曲(平谷调、乐亭大鼓等)过渡阶段的重要曲目之一。京韵大鼓《妓女自叹》、梅花大鼓《青楼遗恨》(亦名《妓女自叹》)均含有《妓女告状》中部分内容，梅花大鼓更自“初一十五庙门开”起引入唱词。

乐亭大鼓早期艺人王瑞喜、王凤友、赵宝玉、芮伯生、佟寿芝以及蔡桂喜、杨莲琴、王佩臣等均擅演唱。

王瑞喜、王凤友均于二十世纪二十年代灌制了唱片。天津市艺术研究所存有二人唱片音响。

平谷调、南城调等曲种均有同名曲目演出。

**妓女思想**　　时调传统曲目。短篇。

叙某红唱手在院中颇有号召客人能力，老板极力笼络，诸事如意，自以为胜过古代梁红玉百倍。乃将自己待客处事之道向众姐妹夸耀。

曲词用〔四季调〕格式描述妓女初入风尘，正值盛时之种种得意心态，是同类题材曲目中仅见者。通常只唱一更、二更，用怀来、人辰两辙。语言具较浓的天津地方色彩，如"好比老艮来吃稳"等。1949年以来已无人演唱。

另有《反挑眼》一段亦名《妓女思想》，曲文结构用〔五更调〕格式，内容与本段不同。

**妓女悲秋**　　乐亭大鼓曲目。短篇。

叙重阳节近，妓女枯坐房中，思念向日熟客多日不至。感于秋声、秋景，想到万物皆有归宿，而自身尚无依托，不由悲从中来。正垂泪伤心时，熟客来院。妓女含嗔，盘诘其行踪，冷语相加，指为薄情忘义。嫖客陪笑饰词劝慰。妓女负气逐客，终不能释怀。

乐亭大鼓曲词用小人辰辙，上下句通押。着重表现烟花女子不能自保之危惧心理。环境及人物行为、对话、称谓，均使用妓院中习见者，如打情骂俏、冷嘲热讽、争风吃醋、欲擒故纵种种。语言生活化，妓女、嫖客声口宛然。如"问一声干娘哎，今儿个到了几儿？""别拿我们逗哏儿！"又用白描手法刻画细节以表现人物，如：写妓女"没留客两眼出神儿，一个人儿，手托着香腮呀牙咬下嘴唇儿"，"小佳人儿冷笑，一撇下嘴唇儿"。写嫖客亦点染其轻浮举止，如"将要上前捶腰去砸腿儿"等。是旧日社会一隅生活的写照。

王佩臣、王瑞喜代表曲目。王凤友、赵宝玉、蔡桂喜、杨莲琴等亦擅演，各人唱词大致相同，演唱风格与演唱方式有死板、灵活之分。如王瑞喜与王佩臣使用同一种唱词，而王瑞喜所唱，句式较为规整、衬垫字不多，加句头唱法亦较少；王佩臣所唱则句式富于变化，又加入大量衬垫字及三字、五字句头，一些长句亦分节。二人唱腔亦有平直与婉转之别。

天津市艺术研究所存有王瑞喜民国十一年(1922)唱片与王佩臣民国二十年唱片录音。

京韵大鼓的同名曲目是胡十(金堂)一派曲目，"胡八段"之一。早期宗胡十者如落子馆、坐排班中唱手之类均演唱。胡十的男弟子亦演出。曲词与乐亭大鼓所用本接近，亦用小言前辙。有灌制于清光绪三十四年(1908)前后之唱片一面，由男艺人演唱。二十世纪二十年代之后未见演出。

**批三国**　　相声传统曲目。对口。又名《歪批三国》。属一头沉的逗哏形式。以批点《三国演义》为名，利用谐音、歇后语，或把原书中本不曾被人注意的某些类似或相关的情况，集中、归纳起来，予以曲解，引发听众兴趣。

众多相声演员演出的活道基本相同，具体内容及"底"则因人而异。通常，演出时首先引入对古典小说《三国演义》喜爱的话题，进而夸耀自己如何熟读《三国》，然后论及已有的

几种批点版本，甲提出尚有自己所批之《三国》。入活后，二人对“为什么叫《三国》”各提出自己见解。甲之“新论断”为“书中带‘三’的回目多，故名”。数出有三字的回目后，甲更提出，除这些“明三”之外，尚有许多“暗三”不被人知。演述即在解说“暗三”的过程中展开。

随时代的变换和演员本身的表演优长与侧重，所演述之“暗三”有多种，如：“三个做小买卖的”、“三个不知道”、“三句俏皮话”、“三妻”、“三丑”、“三俊”、“三匹驴”、“三张断三桥”、“三不知去向”、“三不名”、“三个数学家”等等。较著名的有：小蘑菇、赵佩茹演出本是以三句俏皮话（歇后语）为底。即张飞拿耗子——大眼儿瞪小眼儿，周瑜当当——穷都督（谐音穷嘟嘟），刘备摔孩子——邀买人心。歪批方法如解说“刘备摔孩子——邀买人心”一句，解为实则刘备并未真摔阿斗，因他双手过膝，阿斗只是被放在地上而已，或解为《三国演义》原文为“刘备憩于树下”，既然刘备当时坐在树下，就更摔不着了，只是做样子给赵云看罢了。

马三立演出本与小蘑菇、赵佩茹本收底相同。侯宝林是以“三妻”为底，即“刘备抛妻”、“吕布恋妻”、“刘安杀妻”。述刘安杀妻以飨刘备。后刘安虽得千金，但只能打光棍度后半生，因谁家有女也不会嫁刘安——恐其招待朋友无菜时再被吃掉。

王志民口述本，则是以“三个做小买卖的”为底，即刘备卖过草鞋，张飞卖过肉，赵云卖年糕。强词夺理引戏曲《天水关》姜维的唱词为证：“这一班五虎将俱都丧了，只有那赵子龙他老卖年糕”（“老迈年高”之谐音）。

苏文茂演出本“底”的变动较多，学艺时曾按乃师小蘑菇本演出。后来改为“三个不知道”，其内容为不知道周瑜、诸葛亮、张飞三人外祖姓氏。歪批方法为先引《三国》原文中“既生瑜，何生亮”，证明纪氏生周瑜、何氏生诸葛亮，再以俗语“无事生非”谐音为吴氏生张飞。在此基础上又引申到曹操的祖父叫“槽子糕”为底，或是引出诸葛亮的祖父猪（诸）八戒为底。后又改为以“三个数学家”为底：从草船借箭、曹操横槊赋诗、连环计除董卓三个情节中搜寻出代数、几何、三角三个词语为解。

苏文茂后期演出本，有时将“三个做小买卖的”与“三个不知道”连缀“三个数学家”一起演述。苏文茂与朱相臣、与马志存分别有录音流传。

**劳山道士**　单弦曲目。短篇。取材于《聊斋志异》卷一《劳山道士》。

叙故家子王生，行七，慕道游劳山，拜道士为师，居观中，每日随徒众砍柴。月余，不堪其苦，欲行，适见道士与二人饮酒，日暮，道士剪纸为月悬壁间，明亮无比。一客以壶酒赐徒众，云可尽醉，果然取之不竭。一客将筷箸掷墙上月中，少顷有嫦娥下，翩翩歌舞，舞毕跃回，复为箸。道士与二客又将桌席移至月中、视之如影。少时月渐暗，门人燃烛则道士在屋中，二客不见，墙上月仍为片纸。王生心羡其术，遂留。又一月，实觉苦不可忍，乃向道士辞行，并求传授“穿墙过”法术。道士乃教其咒语，使试穿墙，果然可过。王生大喜回家，向妻子夸耀，并当即演习之。谁知撞墙跌倒，额头撞肿如巨卵，窘甚，大骂道士害人。

为曾振庭演出曲目，一七辙，内容基本上遵循原著。采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔金钱落子〕、〔太平年〕、〔云苏调〕、〔流水板〕等曲牌，〔太平年〕中说的成分较多。全段前有铺纲，更换曲牌时都有说白铺叙情节，有的唱词和说白插有“现挂”，如说老道赐给徒众饮酒“王生过来一喝，嘿！不是中国老白干，敢情是外国的白兰地”。天津人民广播电台存有曾振庭的演唱录音。其演出本曾于 1983 年选入上海古籍出版社出版的《聊斋志异说唱集》。

评书有同名书目演出。中篇。为陈士和演出书目，由陈士和加工改编，增加了大量细节描写，并有夸张之处，如说道观每日用餐只喝每碗有四个米粒的稀粥。此外，还较原著增加了王生看见道士率徒众钻山而入又自山顶出来的情节，为后来王生想学“穿墙过”做了铺垫。陈士和评书本经吴同宾整理于 1955 年 6 月由天津通俗出版社出版，后并选入《评书聊斋志异》。

快板书相同内容的曲目名为《王七学艺》。李润杰改编演出。语言通俗风趣，揶揄、嘲笑了不肯付出辛苦就想出人头地的人们。

**吹　牛**　快板书曲目。小段。原题《蛐蛐喂鸡》，取材自民间流传的小故事。

叙蛐蛐儿与蝈蝈儿对话，各自夸说自己的本领最大。正在自吹自擂、得意忘形之时，来了一只大公鸡，一口吞掉蝈蝈。蛐蛐不甘示弱，向公鸡叫阵，最后也喂了鸡。

唱词仅二十二句，用一七辙。以两种小昆虫自我膨胀，虚张声势，终至毁灭的故事，影射社会人群中类似的现象。语言通俗，生动。如蛐蛐儿向公鸡叫阵所说：“你不该南山吃了我的亲娘舅，北山吃了我的姑姑姨，四两棉花你也纺一纺，你蛐爷爷不是好惹的。你今天碰在我的手，咱们得分个上下与高低！”“小蛐蛐儿越说越恼越有气，蹬蹬腿儿，磨磨牙，捋捋须，往前一蹦——也喂了鸡。”

李润杰常演，有演唱录音，存天津人民广播电台。

西河大鼓、京东大鼓亦有相同的曲目，亦名《蛐蛐和鸡》。

**良　心**　乐亭大鼓曲目。短篇。二十世纪八十年代前期张昆吾作词，姚雪芬演唱。曲文以社会生活现象为依据，对不赡养老人者予以谴责。

叙寒冬腊月，科长老冯与妻、子一起包饺子，准备酒菜，共享优裕生活与天伦之乐。此时，老冯之母叩门，求子接纳。原来，老冯与其兄取轮流制供养老母，按月轮换，老冯之兄提前将老母打发来此。老冯则以不满一个月为理由，拒绝收留，且严词斥责其兄无情。当下硬将老母推出门外，置之不顾。其妻大为称赞。老冯之子小明深为祖母不平，自行做主将祖母接回并取出父母藏起的饺子给祖母充饥。为警戒父母，小明声称将来必定学习模仿父母做法，给以加倍无情的回报。老冯在儿子讥刺之下自觉理屈，又想到自己的后半生，不禁无言。

全曲四落，一百二十句。中东辙。曲词贴近生活，注意生活场景的细节。倒叙及补叙使结构较灵活。采取夹有说白的传统演唱方式。

姚雪芬常演曲目，天津市艺术研究所存有其演唱录音。

**杏元和番**　　梅花大鼓传统曲目。短篇。取材于小说《二度梅》。

叙唐代，奸相卢杞陷害梅良玉一家，良玉逃脱，投奔陈府为书僮，陈府将女儿杏元招良玉为婿。此时北国犯境，卢杞命陈杏元和番。杏元被迫北去，心中万般悲苦，痛恨卢杞，又夜梦昭君，自思前途未卜，于是于山径上止步不前，面南跪拜，辞别爹娘，口呼梅郎，投山涧自尽。唱词最后两句交代了陈杏元被神灵搭救，后来梅良玉高中，夫妻团圆的结局。

曲词由求辙。全段四十句，着重写陈杏元的心理活动，穿插描写山间景色，连用三字垛"见那密森森、摇翠柳，一行行、松柏秀，一簇簇、山坡陡，一处处、烟云透，山头卷、卷山头，山卷山头、断霞儿飘浮"，是梅花大鼓曲词少见的特殊句式，为演员安排灵巧活泼的唱腔提供了条件。八句山景描写，有山涧"深有万丈令人忧"、"波浪翻翻滔滔水流"之句，为陈杏元投涧自尽的环境做了铺垫。是花四宝的拿手曲目。曾于民国二十五年(1936)在胜利公司灌制《杏元和番》唱片一张。其中第二句"杏元含悲"的"悲"字，用唇音着重用力，脍炙人口。花小宝也擅演，天津艺术研究所存有她的演唱录音和花四宝唱片音响。

乐亭大鼓的同名曲目内容与梅花大鼓相同，篇幅则长于梅花大鼓。

**评书趣谈**　　相声曲目。对口。二十世纪八十年代初刘文亨、王文玉创作并演出。



叙甲、乙二人闲谈人群中之种种有趣现象，并进行摹仿。如吹牛，各自形容人的身材高大，压倒对方，竟至下唇挨地，上唇接天而面目无存。二人会心大笑。甲又述所见趣事，谓有评书迷，用天津方言说评书《三国演义》，夹杂市井俗语、俏皮话、歇后语等，颇风趣。在乙要求下，乃摹仿其演说之《长坂坡》片断。

作品语言亲切，生动，包袱诙谐，无轻浮粗俗成分。而以纯正的评书风味，浓重的天津语音，习见的俚俗语言博得以乙为代表的听众的赞许。所仿说的片断由"这(zèi)回说(suò)谁(séi)"引出"常胜将军赵子龙"，采用贯口述赵之形象、衣着，并辅以大幅度身段动作。所用之"七出(cù)七入(yù)"、见面打招呼之"爷——爷——爷"等，均有浓郁的乡土气息。以歇后语"脚心上长痞子——点儿低"作"底"，结束全段。

是以说功见长，以学为主的曲目。逗哏形式上由子母哏转为一头沉。天津市艺术研究所存有刘文亨、王文玉二人演出实况录音。

**伯牙摔琴**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。为《马鞍山》之姊妹篇。取材于明冯梦龙之《警世通言》第一卷《俞伯牙摔琴谢知音》。

叙俞伯牙既与钟子期结为兄弟，订来春相会，返回晋国复命后，于次年春至马鞍山赴约。抵达后不见子期相迎，颇生疑讶。因天晚不及寻访，乃抚琴遣闷。不料琴弦连断，伯牙

惊诧失色，以为不祥。挨至天明即上岸探询，遇钟子期之父，始知子期樵读劳顿成疾，已于秋时亡故，伯牙大恸，浼钟老者引至子期墓前，撮土焚香，虔心祭拜，细诉别后情由及来访诚意，痛惜子期早逝。钟老者再三劝止，伯牙收泪正容，命将瑶琴设于坟前，席地抚琴一曲，以寄哀思。曲终，伯牙即于墓前将琴摔碎，叹息子期已逝，失去知音，从此永不复鼓琴。又对钟老者重申愿代子期尽孝，致送银钱礼物而去。

人辰辙，句式较为规整，以七字句为主。全文为七十四句，分为六落。保留长篇书说唱方式，于泊舟、抚琴、寻路、闻讯等处皆有说白。祭坟一节用京剧反二黄腔。后来在演出时，常删去子期归家读书、染病及垂危时嘱托其父等情节的十二句曲文，故通篇全由伯牙一边叙述，以伯牙之所思、所见、所闻、所为贯穿全曲，语气、角度一致。

为小彩舞代表曲目。两种唱法均留有录音。其弟子刘春爱亦擅演，有二十世纪八十年代录音。

河南坠子、西河大鼓、唐山大鼓、单弦等多个曲种有同名曲目演出。曲词与辙韵有所不同。

河南坠子留有董桂芝二十世纪三十年代初录制的唱片一张两面，用摇条辙，以哭祭子期为主要内容。

天津市艺术研究所存有上述各种音响。

**劫刑车**　快板书曲目。1963 年李润杰、夏之冰改编。取材于长篇小说《红岩》第十四章双枪老太婆劫刑车营救江姐的故事。

叙华蓥山纵队司令双枪老太婆侦知押送江姐的刑车在大石桥经过，化装乘滑竿下山，率领队员在大石桥埋伏。正在茶棚喝茶闲谈时，伪警察局长为护路也来到茶棚被队员们不声不响缴了械。随之刑车来到，队员拦车搜查，谁知敌人已将江姐改由水路押送。老太婆枪毙了叛徒甫志高，并将车内敌人全部俘虏，押解回山。

为加强演出效果改编时对原著情节做了一些变动，还增加了不少笑料。如在刑车上敌兵让甫志高请客的对话。另有两点重要变动，一是原著只是在刑车上抓到叛徒甫志高，快板书则增加了甫志高跳入河中企图逃跑，被老太婆用枪打死，使特务魏吉伯吓得说出江姐改由水路押送的情况。二是老太婆听说改由水路押送后，增加了“我早派人把嘉陵江面全封锁，刘队长带领着神枪射手二百多，慢说它是一只船，即便是一条兵舰也走不脱”等语，使听众在听这个独立的曲目时仍可感到宽慰。

是天津市曲艺团《红岩》曲艺专场中的一个节目，以后成为李润杰的重要曲目。天津人民广播电台存有他的演唱录音。作品曾发表于 1962 年《曲艺》第五期，并于 1963 年选入百花文艺出版社出版的《红岩曲艺集》。

**两块罗马牌手表**　革命故事书目。短篇。作者为天津市公安局河西分局赵奎元。

"文化大革命"期间，大部分曲种包括评书不能演出，乃有"革命故事会"应运而生。作者及表演者都以业余身份出现。演出时尽量冲淡评书的程式和特色。1973 年，南开区故事演员兼作者王文玉、冯玉春参观河西区故事创作组，决定在参观内容中临时增加"故事演出观摩会"，内容为新创作的反特故事《两块罗马牌手表》。演出者李庆良。后原作者参考演出内容，重写了这篇作品。

叙北方某大城市举办工业展览会，潜伏广东的特务派联络员来与特务李通接头，李通通过贾富向代号"表哥"的特务报告了情况，之后，贾富投毒暗害李通。李通被送到医院抢救，公安局根据掌握的情况，派张科长及侦察员李虎到医院探询，李通在奄奄一息时，说出了由广东派来特务之情况，周医生发现该特务恰是自己的表弟。于是，向公安人员报告了案情。在此之前周医生之表弟于周在医院值班时，曾与代号"表哥"的特务在周医生家中接线，并拍出电报，让广东代号"表妹"的特务速来，与"表哥"在公园孔雀亭接头。周大夫女儿小霞注意到这些情况并转告其父。周医生之表弟首先被捕，交待了所有情况。特务接头时，"表妹"交给"表哥"两块内装烈性炸药的罗马牌手表。公安部门用特技录下了接洽时的谈话内容。在工业展览馆开幕时"表哥"将两块罗马牌手表转交贾富，让贾富放入工业展览馆果皮箱内，"表哥"刚要离去时与贾富一同被捕，押到公安局时，得知"表妹"已早于他们被捕。

《两块罗马牌手表》成为李庆良讲故事的代表节目，其内容特别是演说形式引起极大反响。曾在中国戏院、第一工人文化宫、第二工人文化宫、民族文化宫等大型剧场演出，且为攒底节目。天津市公安局、交通局、第一轻工业局、第二轻工业局、副食品局、百货公司等系统先后组织大型"故事会"演出专场，取得了意想不到的演出效果。李庆良有时一天要赶两场演出。天津人民出版社、南开大学、天津师范大学曾约李庆良前往讲课，内容为"故事与评书、小说之区别"。

作品收入天津人民出版社出版的故事集《送车》。

**沁园春·雪**　　岔曲曲目。短篇。系以岔曲曲调演唱的毛泽东词《沁园春·雪》。

词的上阙写北方气象万千之雪景，下阙从大好江山引出古代许多功业显赫之帝王，最后归结到"数风物人物还看今朝"。

石慧儒演唱。〔沁园春〕词与岔曲句式本不相同，石慧儒以上阙做曲头、下阙做曲尾，其中句式、字音与岔曲不合处则将曲调稍加改动，基本上未脱离岔曲规范。

石慧儒二十世纪六十年代初首演，后成为她的保留曲目。天津人民广播电台存有其演唱录音。

**应该不应该**　　西河大鼓曲目。短篇。1981 年张剑平创作，1982 年修改。

取材于社会现实生活，选择了演员与观众、售货员与顾客、公交车乘务员与乘客三组



关系作为演述内容，列举了种种典型表现，来说明各方应该做到的正确行为与不应该出现的错误行为。比如，演员上台后，恳挚热忱、精神饱满、集中精力、板眼准确，力争达到最好演出效果；售货员站柜台春风满面、百拿不厌、主动介绍商品、准斤足尺、公买公卖达到顾客满意；公交车乘务员对乘客亲切热情，嘴勤手快，卖票麻利，照顾好老幼、病残、孕妇等。凡属正确对待自己工作的表现，即是应该的行为。反之，演员在台上无精打采、敷衍了事，甚至荒腔走板，带着情绪上台；售货员扎堆聊天、对顾客冷漠反感，紧俏商品照顾熟人；公交车乘务员态度生硬，不报站名，甚至搞恶作剧，捉弄乘客等，一切不负责与不良表现，都是不应该的行为。提供社会服务的一方必须遵循这些法则。曲词又从消费者一方指出应遵循的规范，凡听众扰乱剧场秩序，违反公共道德，不尊重演员；顾客自以为财大气粗，把售货员看成是“伺候人的”；公交车乘客抢上抢下乱起哄，不买票，硬挤座，对老人和抱婴儿妇女不让座等，都是不应该的行为。

曲词怀来辙，长短句子相结合，使演唱活泼灵巧，错落有致。语言生动俏皮，生活气息浓厚。虽没有故事内容，却都是每个人现实生活中时时处处接触到的客观现实情况，从生活细微处指导了人们的处世态度。

天津市曲艺团杨雅琴于1981年首演，吴宝林伴奏。1982年参加第三届津门曲荟，获奖。成为经常演出的保留节目。

**汾河湾**　西河大鼓传统曲目。短篇。又名《井台会》、《薛礼还家》。对口相声亦有同名曲目。

西河大鼓曲文述唐代薛仁贵从军征战，屡立战功，封为兵马大元帅。离家十二年，家中年逾古稀的老母、妻柳迎春(银环)以及女金莲、子丁山，住在破瓦寒窑，衣不蔽体，食不果腹，生活困苦已极。一日，银环进村向张某借粮，遭张调戏，薛母只好以热水暂充饥。银环去井台挑水途中，遇薛仁贵好友卖菜为生的王茂生，将一棵白菜和五百钱送给银环过年。恰薛仁贵讨下王旨，回家过年。井台相遇彼此已不相识。仁贵借瓦罐饮马，自称是薛仁贵的好友，为仁贵带来家书；银环也假说与柳银环是近邻，书信可以代转。薛仁贵说书信要交本人，并假作上马要走，银环无法，只好说出是薛仁贵之妻，仁贵下马唤妻，银环误以为仁贵是狂徒，拾起瓦碴要打，经仁贵说明情况，夫妻相认，回家过年。

曲词言前辙。唱词中夹白或唱中垫句很多，唱、白口语化特点明显。

赵田亮演唱。并不以唱腔取胜，而说唱朴实幽默，别具风味，深得听众喜爱。唱段全文刊载于1961年7月《曲艺》双月刊第四期。

对口相声的同名曲目《汾河湾》属歪唱型柳活。甲、乙商议学唱河北梆子《汾河湾》，分

包赶角，乙唱生角薛仁贵，正唱；甲之柳银环则极尽开搅之能事：不会装会、强词夺理、戏谑取闹，造成各种逗笑场面。是天津常演的相声曲目。郭荣启、朱相臣，常宝霆、白全福，苏文茂、全长保均曾演出。

**折　狱**　　评书传统书目。短篇。出自清蒲松龄《聊斋志异》第九卷《折狱》之第二则。

叙胡、冯两家世有仇，胡成、冯安二人面和心忤，均以对方罹祸为快。一日胡成约冯安小酌，伪称自己在南山坡劫一商人巨金后将其推入枯井。故以银示之，其实该银为代其妹婿购房者。冯安出首告胡成图财害命。进士出身的县令费公即拘审胡成，又到南山坡踏勘，发现枯井中果有无头尸。故不打捞验尸即将胡成定为凶手。并出告示令苦主认尸领葬。又令胡成出狱寻觅人头未果，悬赏寻找人头。有王五立即来报人头下落。费公命精干公差私访密查，获凶器。乃张贴告示为井中尸何甲之妇求偶，王五即来领何妇为妻。费公于是当堂指出王五即真凶，命案告破。

《折狱》为案中案故事。费公审知胡成被诬，但井中却有无头男尸，即以寻苦主、寻人头等环节反证胡成无罪。又以代井中尸主之寡妻求偶为名，引出王五。最终在证据面前，得破疑案。原文只七百四十字，陈士和之评书讲述本为二万六千字，再经整理者增删，出版本为一万九千字。与原文情节人物基本相同，增加了派公差化装访查等节。对冯安的处理，原文为“冯以诬告重笞，徒三年”，改为重责四十板，放其回家。陈士和传其徒张健声讲述。路步辛、倪钟之整理。收入1980年百花文艺出版社出版的《评书聊斋志异》第三集。

**沉香床**　　单弦曲目。取材于清人宣瘦梅笔记小说《夜雨秋灯录》卷六《沉香街》。

叙四川富家子金不换游江南，携资财学贸易，遇娼女素娇。素娇艳丽无双，金不换入院滞留多日，资财耗尽，欲归家再取重金。素娇愿以身相许并索信物，金不换乃凿一齿与之。返乡以两万金置办家什，买舟运抵江南。忆及友人忠告，恐娼女未必真心，伪为乞丐往女家。素娇适与钜商亲昵，见金不换若不相识。金不换自报名，诉“中途遇盗，被洗劫一空”，素娇斥之。金不换佯言觅死求殓具、退而求一饭，皆不与。金不换索所留之齿，素娇取一箱，其中人齿无数，金不换大怒而去。明日尽携带来之物列于素娇门前，纵火焚之。中有沉香床，值数千金。一时烈焰冲天，香闻十里。素娇羞愧自缢。人遂称此街为沉香街。

荣剑尘、谢瑞芝均擅演，曲本皆为自己编写，均是四本。荣本为一七辙。头本述金不换与素娇相识、欢好；二本为话别、敲牙，增添了素娇剪发情节；三本写友人劝诫，金不换伪为丐者试探被逐；四本火焚沉香床，素娇自尽。小说原文友人无姓名，荣剑尘为拟名梁弼臣。谢本之头、二本一七辙，三、四本江洋辙。唱词较荣本通俗。中央人民广播电台存有谢瑞芝的演唱录音。

原文中妓名素娇，演唱时均作素乔。

**两家春**　　单弦曲目。短篇。1978年杜放、李迴鹏创作。

叙交通民警方国璋晚间值勤，遇女友之妹张红芳骑车带人。红芳见是未来姐夫，以为

可免处罚。但方国璋不徇私情，按规定把情况转到红芳工作单位，并令其写检查。红芳负气回家让其姐秀芳与方国璋一刀两断。秀芳则认为坚持原则、不优亲厚友是对的，并以旧社会官僚徇私害其祖父为例先打动其母，一同说服红芳。次日晨张家姐妹及母同到方家，交红芳写的检查。此时方国璋之嫂正劝国璋不要得罪小姨子、丈母娘，国璋不以为然。见对象全家来到，其嫂更误认是来问罪。经解释方知秀芳、国璋二人同心，是抵制不正之风坚持原则的模范。两家人春风满面，笑逐颜开。

编演当时，曲艺演出尚未恢复正常，演出形式名为"表演唱"，是曲艺赖以维持的方式之一，且一个节目中可容纳一个或多个曲种的曲调。《两家春》的表演形式类如莲花落，有唱有白，介绍、旁白之类叙述为合唱。由六个演员表演，每人代表一个角色。曲调以单弦曲牌为主，有〔云苏调〕、〔柳枝腔〕、〔南城调〕、〔靠山调〕、〔鲜花调〕、〔南锣北鼓〕、〔怯快书〕、〔金钱落子〕、〔四板腔〕、〔流水板〕、〔叠断桥〕、〔打新春〕、〔太平年〕、〔小磨房〕等，开始曲用山东琴书曲调，方国璋的嫂子说天津话，唱天津快板。演唱形式活泼，台词风趣。唱词一段一辙。

天津红桥区工业局业余曲艺队原红桥区曲艺团青年队的演员张雅琴、王洪民、康俊英、张月琴等演出，后由天津市曲艺团青年演员排演，并曾在天津电视台录像播放。作品发表于 1978 年《天津演唱》第二期。

**坐楼杀惜**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《乌龙院》、《宋江坐楼》、《坐楼杀院》。取材于施耐庵《水浒全传》之第二十回《梁山泊义士尊晁盖　郓城县月夜走刘唐》、第二十一回《虔婆醉打唐牛儿　宋江怒杀阎婆惜》。《坐楼杀惜》在民国初年作为经社会教育办事处审订的曲目，由艺曲改良社、盲童传习所等机构推广普及，教授盲童、盲艺人演唱，得到较为广泛的传唱。

叙梁山首领晁盖感宋江曾有相救之恩，令刘唐往请宋江上山聚义。刘唐至郓城，在街头遇宋江，二人酒楼叙话，刘唐留书信与黄金作辞而去。宋江藏书信黄金于招文袋中，归家途中闻路人纷纷议论其妾阎婆惜与张文远私通事，未免含嗔。偏于乌龙院前遇婆惜之母阎婆。阎婆强挽宋江登楼会婆惜。适婆惜午睡，梦中昵唤张三郎不已，醒来见宋江在侧，怒不为礼。宋江亦大怒，二人口角，宋江负气拂袖而去，将招文袋遗落。婆惜开视得书，拆观大喜，以为把柄在手。宋江发觉大惊，急返楼索书。婆惜以出首其谋反要挟，胁迫宋江并口出不逊。宋江既怒且惧，抽所佩裁纸刀刺杀之。

曲文江洋辙。四落，一百九十二句或一百九十六句。只涉及下书、失书、闹院、杀惜主线。七字句、十字句及长句间杂使用，句式极灵活，曲词动作性强，便于表演。人物性格鲜明，准确。张小轩、刘宝全、白云鹏均擅演，但三人曲词不尽相同。张小轩于民国初年在津演出时，曾在宋江行至乌龙院一节中唱京剧《坐楼杀惜》中之大段〔四平调〕，因系临时加唱，故未流传。后张、白两派失传，是刘派主要曲目之一，凡宗刘之演员如小黑姑娘、良小

楼、林红玉、章翠凤、桑红林、刘凤霞、侯月秋、小岚云、小映霞及小彩舞等均常演出。不同演员演唱时，词句略有出入。

西河大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓、河南坠子及单弦等曲种有同名曲目演出。

西河大鼓的同名曲目为中篇，江洋辙。常见的有两种。一种为三本，一本坐楼、二本叙情、三本杀惜。于每回之末有对下一回故事内容预示，显系由长篇书中摘出之片断。一种为两本，题为《宋江闹院》及《怒杀阎婆惜》。两种均有"借茶"情节即宋江遣张文远送端阳节礼至乌龙院，张文远由此与阎婆惜相识，婆惜见异思迁，勾引张文远成奸，被宋江撞见，婆惜设辞辩解等内容，以及另一日张文远再至乌龙院，婆惜与之谋，拟害宋江死。宋江随至。惶急中，张文远避匿于箱柜中几乎闷死等情节。于婆惜以手中反书要挟宋江一节亦反反复复，有过细叙述。《怒杀阎婆惜》中更有婆惜迫宋江依允十件大事等内容。早年常演。

单弦之同名曲目通常分为《坐楼》、《杀院》两本，原为老艺人全月如曲目。二十世纪三十年代后期，石慧儒得花连仲传授，经常演出。仍用两回本，于中间亦有〔四平调〕一段。

天津市艺术研究所存有刘宝全灌制之唱片《乌龙院》音响及小映霞演唱录音。天津市文化局存有小映霞演唱录像。

**怀德别女**　京韵大鼓传统曲目。短篇。由清代韩小窗所编中篇子弟书《全德报》移植而来。又名《高怀德别女》。

叙五代周时高怀德壮年丧妻，女桂英年幼，乃向燕山窦禹钧借银，遣义子高童往江南贸易，三年不归。父女困于饥、寒、债，无计为生。一日怀德于街头见招贤榜文，拟赴京城应试，奈桂英无法安置，欲将其送往窦府为佣抵债。桂英为成全父志，强作欢颜以释忧。怀德乃挥泪于灯下写就卖女文契，置于桂英枕畔，乘天未曙时悄然而去。

京韵大鼓该曲目系由子弟书第一回《痛别》、第二回《留契》联缀而成。子弟书原文以十字句为主，共一百五十六句，中东辙。曲词文雅，注重人物心理活动与表情的描写，对话亲切生动，体现了高氏父女相依为命之亲情。京韵大鼓对唱词有所改动，使曲文由案头文学贴近说唱文学。为适合其唱腔节奏、旋律多变的特点，采用加衬垫字、语气词及加句头等方式，如"已经结发妻亡故，只有盘头女桂英"、"苦尽甜来父女荣"等句，变为"遭不幸已经结发妻亡故，在膝下只有盘头女桂英"、"咱父女苦尽甜来身受荣"。又于演唱分落之后，于每落末句加一长句，或将原句充实扩展，使唱腔特点易于发挥，并加强曲词力度，如"就是英雄到此也未必英雄"一句，改为"就便是，胸藏锦绣、腹隐珠玑的大英雄，憾空恨，若生不逢时运未通、也未必能逞英雄"。为调整声韵，换用更响亮的字、词，如"两泪淋"改为"两泪零"，"不必"为"不用"等。对原文中工整的对偶句均予保留，如："心头志捧日擎天难解饿，手中枪搅海翻江不挡穷"、"乱纷纷文思不及悲思涌，一滴滴泪痕更比墨痕浓"，而叠音词的运用增加了声韵美。

篇幅方面，删去个别句子及原文结尾处桂英醒来不见父亲的叙述，存曲词一百四十四

句，分五落演唱。

是白云鹏代表曲目。刘宝全亦演唱，林红玉、小彩舞、小岚云、侯月秋等皆擅长。天津市艺术研究所存有孙书筠在津演出录音。

马头调有同名曲目演出，篇幅较长，分两回演出，又名《观榜别女》。东韵子弟书亦常演出。

**金刀会七义**　　评书传统书目。中篇。

二十世纪三十年代，评书传统短打书目《明清八义》早已成为无人上演的“冷书”。艺人蒋轸庭鉴于以胜英为书胆的《三侠剑》已成为极其红火之书目，于是挖掘《明清八义》的故事内容，进行整理改编。整理后故事内容力图以胜英作为全书的主线，改变《明清八义》“折腰”处较多之缺欠，故改名为《金刀会七义》，金刀即胜英所使之鱼鳞紫金刀，七义即与胜英聚义逢虎山，替天行道、除霸安良的结义弟兄孔华阳、李刚等七人。书中人物开脸时的人物赞较丰富，用韵文编写。改编后仍属于中篇书目。与蒋轸庭合作改编《金刀会七义》的还有赵轸荣。

二十世纪三十年代曾出版，全书一册。

**金刀访七义**　　西河大鼓传统书目。中篇。由评书《明清八义》移植改编而成。

二十世纪三十年代初，评书《三侠剑》在西河大鼓及竹板书艺人中广为演出，盛极一时。西河大鼓老艺人赵玉峰因演述《三侠剑》的西河大鼓艺人多系自己的晚辈，不便俯首求教，决定另起炉灶，以当时已无人演出的《明清八义》为基础，改编成西河大鼓《金刀访七义》，内容为评书《三侠剑》的书前故事。此举与蒋轸庭、赵轸荣整理改编《金刀会七义》不谋而合，改编成书的时间也接近。由于故事内容不如《三侠剑》惊险、紧张，且篇幅短，后终未能与《三侠剑》相抗衡。

演述以说为主，仍穿插有唱词，唱词为“水词”。

赵玉峰传弟子田荫亭。常起震能演，但标名为《明清八义》。

**金色的黎明**　　天津时调曲目。短篇。马音白于 1982 年创作。

叙黎明之前、万物犹沉睡之时，年轻的清洁女工便告别熟睡的爹娘，呼唤着伙伴，扛起扫帚，戴残星披晓雾，脚踏晨霜奔向工作岗位。迎着启明星和东方的一线曙光，抖擞精神，给城市打扮梳妆。当红日的霞光出现时，收工的姑娘们已热汗湿衣，望着马路上熙熙攘攘的车辆行人、柳荫道旁晨练晨读的老人和青年，看着枫林红叶、花坛菊香的动人景色，不由心旷神怡，更坚定了永远甘当清洁工的信念。

全段共四十四句，长短句交错，短则三字，最长有十七字，句式灵活多变，语言富诗意，以描景抒情为主，运用象征、比拟手法歌颂清洁女工，展现她们美好的心灵。天津实验曲艺杂技团时调演员二毓宝音乐设计并首演。参加了第三届津门曲荟新曲目专场演出。作品发表于 1982 年第二期《曲荟》。1983 年获天津市首届鲁迅文艺奖。

**金定骂城**　京韵大鼓传统曲目。短篇。原为清代韩小窗所作子弟书，取材于戏曲《西唐传》、《骂城》，题为《樊金定骂城》，亦称《骂城》。

叙贞观天子锁阳被围待援，平辽王薛礼等随驾。有薛景山者，系薛礼微时在邦均娶妻樊金定所生之子，偕妻金莲，随母率乡丁至锁阳闯围投效，认父归宗。薛礼因大唐律禁军中收妻，惧罪不敢相认。樊金定亲至城下见天子，细述当年结亲情由，并献上二十年前薛礼亲笔离书为凭。薛礼扯碎离书，故使樊氏于文武众官中指认，樊氏不能，被薛礼反诬为诈城。樊氏情急，跪城哭诉二十年守节抚孤苦况。薛礼恶语相加，激怒樊氏，对众历数薛礼当年于乞讨中受樊家种种恩惠始免一死之经过，痛责其位居王爵，竟背信弃义，弃妻子于绝地。樊氏与子媳及随行乡兵诀别，自刎而死。

京韵大鼓该曲目常见的有两种曲本，均是由韩小窗之子弟书本移植而来。

韩小窗子弟书原作分为三回，每回八十句，依次用中东、人辰、由求三辙。

其一，将三回并为单本，不改变原来辙韵，形成三换辙唱法。唱词只删去二、三回的开篇，存二百二十八句，但句式的改动较大，尤其每落的末句，都变为多层次的长句，以适应曲种的音乐格局。如：在“这妇人冒认为臣是贼来诈城”后句加“主公看，他背后现有猛将强兵，他是预备着把城攻”；另一落述天子与群臣看离书之末句原为“这不唬坏了征东虎将跨海的英雄”，改作“哎呀，在人背后把个征东虎将跨海英雄只吓得彪躯乱抖虎面发青，他的胆战心惊”；原文金定自尽后尚有八句感叹和结语，京韵大鼓改为两句作结：“到后来，唐天子拿问白袍招安公子，好可叹冰霜节烈一位娇柔、一片丹心射斗牛。”

白云鹏代表曲目。刘宝全早年亦演出，刘派京韵大鼓艺人亦多演唱，是林红玉、侯月秋等人的重要曲目，小彩舞、小岚云早年常演。后侯月秋弟子马希英亦擅唱。白云鹏留有民国五年(1916)灌制的唱片一张，侯月秋、马希英有演唱录音。天津市艺术研究所存有以上音响。

其二，二十世纪三十年代白凤岩据子弟书修订。将第二、三回的辙韵也改为中东辙。因辙韵变化较大，故唱句改动也较大，还缩减了篇幅，仅一百八十二句。又改写了结局，以天子放金定母子入城、薛仁贵认下妻儿作结。白凤鸣在津演唱即用此本。

木板大鼓、西河大鼓、唐山大鼓和南城调等曲种有同名曲目演出。

唯南城调演唱时取分回唱法，有《薛景山报号》、《闯围》、《献离书》等回目，形成小中篇格局。唐山大鼓艺人魏喜奎擅演。

**学生守则**　相声曲目。对口。二十世纪五十年代由业余作者编写，大学生刘某、舒某在文艺会演中演出。

二十世纪五十年代，大、中学校公布了新制订的《学生守则》，推行之初尚不能深入人心。相声《学生守则》将违反学生守则的一些现象集中起来予以评说、讲述。如不尊重学校徽章，将校徽当作别针，别在腋下代替衣扣；睡懒觉，不按时到校上课；翻越围墙进出学校

等等。演述语言文雅生动，演出获得较大成功，又经天津人民广播电台反复播放，对于宣传校园纪律、抵制散漫作风有一定作用。

**学习张士珍**　相声曲目。对口。苏文茂、朱相臣创作。

天津市河北区光复道副食店女售货员张士珍以对顾客服务周到、热心著称。相声《学习张士珍》由甲以第一人称进入角色表演。甲为售货员，演述中，以甲之种种不虚心、不耐心、不热心、不关心群众生活等等缺点、毛病，反衬张士珍及光复道副食店的优良作风。比如，以甲同顾客的紧张关系反衬张士珍待顾客如家人，顾客、居民亦体贴、关心张士珍与店中售货人员；以甲之借售货员小小权利谋私、拉关系，反衬张士珍等人处事公正，公心待人。待到甲参观了光复道副食店的日常工作情况后，深受感动，从而转变了思想和工作态度，顾客对甲的看法也都随之改变。

属一头沉的逗哏形式。以对比、自嘲等手法组织笑料，较为含蓄幽默。

苏文茂、朱相臣首演。天津人民广播电台录音播放。作品发表于1978年《天津演唱》第三期。

**学热客**　时调传统曲目。短篇。

叙妓女自悲身世，苦于每日应召见客，身不由己，无所倚靠，想到有“热客”即结交贴己嫖客之说，欲尝试之。乃百般趋奉留宿之青年嫖客。

全曲分为三段，用叹五更唱法，唱一更至三更，分别用灰堆、梭波、怀来等辙韵。全用妓女自述口气，叙所思、所闻、所见、所为，只于近结尾处用唱曲人语气插入“这一住不要紧，小姑娘学了坏，胳膊肘往外拐”一句。

另有《初学热客》本，亦为五更调格式，其一至三更词句大致与《学热客》相同，辙韵亦一致。后有四更、五更两段，四更用江洋辙，述妓女对嫖客山盟海誓，自比花魁，赠银六百两；五更为中东辙，述男子见财起意，骗赚妓女银钱到手，一去不返，妓女大为怨悔。

篇幅较长，唱三更者七十五句。唱五更达一百二十句以上。每更一段五小节，每小节五句；五更本句式稍灵活，混用四句、五句格式。句式均不规则，又多用俚语行话，如“敖儿赛”（又作“闹里赛”），“真要菜”，“瞎掰”，“不是奴家望你跩”等。曲词口语化，述妓女与男子心理亦较生活化，如“奴有心留他住羞口难开，我的小脸下不来，搭里搭讪抓过他的洋烟袋，成心跟他赖”。又如“小热客见钱眼开睡不成，翻来覆去不安宁，如若拿出去，雇上马车汽车坐飞艇，逛逛天津。幼妓女交下他实指望恩深义重，跟他活了命，哪知道这小子要钱不要货，一派鬼吹灯，眉毛全是空”等。

《学热客》是北京曲目，传为庄荫棠所作，曲调为〔新鸳鸯调〕。在天津首演为宣统元年(1909)十一月，京韵大鼓艺人张小轩在松风阁演出时加演。后天津时调艺人大多常演，也成为落子馆的主要曲目，1949年以后绝迹于舞台。

清末，林翠福曾灌制唱片，天津市艺术研究所存有音响。

**画天津**　　莲花落曲目。取清光绪中期天津城当时之实景时事编排而成。

全曲一百三十二句，由二十二段组成。每段六句，其中第五句后加唱衬句，第六句为重句。句式灵活，混用三字、五字、七字、八字及十字句。不规律地使用了中东、言前、梭波、怀来、摇条、人辰、一七、灰堆等八个辙韵，但每段只使用一种辙韵。

曲词以实录方式记述了当时天津的城池、街道、寺庙、建筑、桥梁、河流、关隘的地点、方位、特色及当时的政治、军事、经济和市容、民众娱乐等等方面的情况。二十二段中前十一段主要描绘天津概况，后十一段主要叙述"洋人"进入天津后，与中国官民的矛盾冲突，并重点记录了"天津教案"火烧望海楼这一历史事件。曲文语言朴素，感情鲜明，叙事确凿有据。在叙述方法上，使用设问句、反问句提起听众注意；使用天津方音（如"玉皇阁"，"阁"读如"稿"）、歇后语；使用隐语（如将教案中洋人代之以"人儿"，"望海楼"隐去只称"大楼"等）。在叙述之场景变换时皆以"画"作为转移，如以"下边再画"，"再画"等唱词衔接，具较强直观性。

曲文截取当年的天津城的时代横断面，不仅收入了河北关上、甘露寺、院门口、娘娘宫、估衣街、鼓楼、铃铛阁、玉皇阁、茶店口、三岔河、新浮桥、大悲院、毛贾伙巷、护城河、单街子、大红桥、金家窑、西城根、景乐园、西坑沿、紫竹林、柴家大坟、海光寺火药局等等地名，也记录了与这些地名有关连的人与事，如"紫竹林住着许多外国人"、"火药局，画河东，上工下工响连声"等。曲文还记录了当时天津城的一些特点，如"天津城里四角有坑"，"天津街道多么威风，底下石子道，上头煤油灯"，"单街子有个步云斋，石桥的狮子个个没脑袋"。而"天津城池水连天，三道浮桥两道关，到春天，河里驳船往下放，装漕粮，上顺天，未曾过关先把眼睁圆——五十家一起二位运粮官"和"新修的石子道一马平川，为的是东洋车一月一上捐"、"先前关城等二炮，到如今，不似先，一到黑了把门关——为的是东洋车出入要三大钱"等段落，既反映了天津在交通运输上的地位，也记载了捐税制度的变化。"天津城池画的明白，四周画上七尊炮台"、"再画天津八座连营：前营后营左右中营，南门外画上海光寺，火药局，画河东，上工下工响连声，三岔河口水师营"等段落记录了天津在军事方面的布局，并且述及拥有民兵力量的由来"三营洋枪队轮班来下夜，众铺户、立民更，城内连遭案儿层，民更局这才上了城"。对于当时新出现的"东洋车"，则表示了抵触情绪："为什么修石头道，不修城……拉东洋，闹烘烘，抬轿的爷儿们运不通，要免了东洋车石头子儿算无用"、"外国人兴来的东洋车，净仗着，中国人，费劲跑得血奔心！"

对于火烧望海楼的重大事件，曲文作了较详尽的描述："大楼画的抖雄威，白人白来黑人黑，善恶到头终有报，小孩子，凑成堆，砖头瓦块楼上飞，砍得'人儿'两眼发黑。""'人儿'下楼怒气恨，河北衙门去找你们大人，'你管的黎民造了反，咱二人把命拼'，开洋枪要打那大人。"激怒了"火会洋枪队的兵"，"各抄兵刃，一个个，抖威风，衙门口过河奔正东，将楼围了个不透风"。同时又因为"……拐了童女与童男，拐到大楼去卖钱……十五六，十二三，是

要摘心把眼剜……谁家孩子谁不怜!”以致“五月二十三,各路火会聚成团”,对于烧楼的场面及后果也做了如实的叙述:“七大人不敢与民作主,陈大人,一旁观,黎民百姓把脸翻,烧了他的楼再打算盘!”“别看大楼九丈多高,修的结实也架不住火烧。陈大人勒马浮桥观,望见众百姓,闹吵吵,拉出‘人儿’给他一刀,男女‘人儿’命归阴曹”,“……烧了大楼惹了祸端,大人作本圣上见怒,大佛国,有银钱,买的活人把命还……”。

曲文还对天津当时已相当繁荣的曲艺作了概括,“再画天津西城根,闹烘烘许多买卖闲杂人,什不闲外带莲花落,铁板的,女大鼓,唱莲花落的秃脑门,耿东来说书闹鬼神”;“梨花片,怯大鼓,不冷摇,也有男子汉,也有两个小闺女……”。

《画天津》是组曲的第一个曲目。以“头座城池画上天津”开始,结句为“再拿哪几个人下回再编”,其余唱段无可考。

**画　皮**　单弦、评书曲(书)目。有短篇、中篇等不同篇幅。取材于蒲松龄《聊斋志异》卷一《画皮》。

叙太原王生路遇美女,自言为大家逃妾,王生留在书斋中同居。数日后,遇一道士说王生身有邪气,王生半信半疑,回至书斋,门关闭不得入,跳墙隔窗看之,见一狞鬼铺人皮于床上,执彩笔而画,画毕披身上,化为女子。王生大惧奔出,追见道士,道士授以拂尘,令挂寝室门上。王生回至妻子室中,一更,女子来,见拂尘离去,少时又来,终于破生腹摘心而去。王妻陈氏令小叔二郎寻来道士,此时恶鬼化为老妇投二郎家佣工,道士见而击之,脱人皮,枭其首,厉鬼身化为烟,道士收入葫芦中。陈氏哭求救其夫回生,道士令求市上疯癫者,并嘱受辱勿怒。陈氏至市上,见疯者,求之不应,咯痰于陈口中。陈觉胸中有物,回家整理王生肚肠,哭极而呕,有物落王生腔中,正是人心,急以手合腔,用帛裹束,次日竟复活。

单弦。该曲目有四种演出本。

一为单弦艺人叶树亭(庭)编写本,为一大本。江洋辙,共用〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔靠山调〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔南城调〕、〔金钱落子〕、〔怯快书〕、〔剪靛花〕、〔书注头〕、〔流水板〕等十二个曲牌。情节遵循原著。是清末光绪戊戌年(1898)以后的作品。后来多分为两本演唱。主题为戒人贪色,唱词中有不少清末时兴的词语,如说王生“精通那中西文字,并且还留过外洋”。说妖魔变化的女子“衣服瘦小阵阵放香,高跟儿皮鞋咯答咯答响”,“仿佛在女子学校里当过女校长”等。常澍田、曾振庭演唱者皆为此本。唱词之金小山手抄本曾于1983年编入上海古籍出版社出版的《聊斋志异说唱集》。

一为王剑云编写本,言前辙,两本,由王剑云演唱。

一为隋世杰编写之梭波辙一本,情节未完。张伯扬曾演唱。

一为朱学颖、杜放于1955年合作编写的摇条辙一本,情节自王生遇美起至道士斩妖止,突出妖魔画皮以伪装骗人的主题。阎凤华曾演唱。

评书《画皮》。为陈士和演出书目。原文一千二百一十四字,陈士和整理加工后约五万

字，增加了许多细节描写。如开头先述王生好女色，夫妻不和及二郎分家另住，为后文做铺垫。主题为劝人不要贪色胡为，疯乞丐所唱之歌系陈士和特意编写的主题歌，其词曰："叹世人，多不悟。舍己妻，爱人妇。一腔奸诈心，所行非正路；报应不容情，恶满遭羞辱。悔过改前非，天理还可恕。"1955 年 10 月经何迟整理，由天津通俗出版社出版，后并选入《评书聊斋志异》。何迟的整理本将主题改为提高警惕，勿被假象迷惑，主题歌亦改写为："叹世人，多不悟，明明伤人虎，却当多情妇，勾你入迷途，引君行错路。当面人，转面鬼；笑在脸，凶在腹。一旦露出真面目。可怜开膛又破肚。从今痛改前非，孺子还可恕。"对评书中凡不合此主题者做了删简，保留了两万六七千字。

京韵大鼓有同名曲目演出。是小映霞演出曲目。首演于民国三十六年(1947)。

**画扇面**　时调传统曲目。短篇。

叙天津城西杨柳青镇，十九岁姑娘柏俊英，不仅姿容俏丽，且善丹青。夏日，取红漆扇骨之素白折扇，画出北京、天津两座城。

曲词细述帝都北京威严景象：九门九关，三宫六院，金銮宝殿，甚至画出了八大朝臣。所绘天津亦选取著名代表性建筑如城西铃铛阁、城东玉皇阁，鼓楼四通八达等。

曲词中东辙，长短句子交错使用，唱词用口语化语汇。曲调优美。自清末至二十世纪三十年代，流传颇广。四十年代以后渐少演唱。五十年代以来未见于舞台。

另有时调曲目题为《画八座城》，作画者柏俊英住"城里鼓楼东"，篇幅较《画扇面》为长。应是《画扇面》之本源。

**怯五更**　时调传统曲目。短篇。

以小曲常用之叹五更形式结构全曲，描述青年女子设酒候情郎不至，种种猜疑、恼怒及会面后之情状。是时调常演曲目。

全曲曲文共五段，用花辙。其中一更至四更各包括二至三节，四段分别用怀来、摇条、人辰、一七辙；五更一段含八节，亦换用人辰、江洋两种辙韵，较为少见。

曲词顺畅、风趣。女子、丫环、学生三个人物形象各具特点，叙述角度与人称转换灵活、自然。二十世纪五十年代以后，王毓宝在演唱时只保留"一更"的前两节，词语稍作更动，共十二句："一更(读如"京")更(读如"庚")儿里，月影儿照花台，才郎定下计，他说今天晚上来。叫丫环，打上那四两酒，四个菜碟儿摆也就摆上来。""一碟子咸白菜，一碟子熬(读如孬)海带，一碟子炒虾仁儿，一碟子摊黄菜。两双筷箸对着面儿地摆，单等着我的那个情郎来、好把酒来筛。"曲目有时亦名《盼情郎》，在返场及加演时演唱。自此无全段演唱者。

王毓宝演唱时，重点词语使用天津方音。其弟子高辉亦常演出。天津市艺术研究所存有二人演唱录音多种。

另有《照花台》曲本，分段、层次、辙韵均同《怯五更》，唯曲词稍精减。《怯五更》含八节、四十余句，《照花台》则不足三十句。

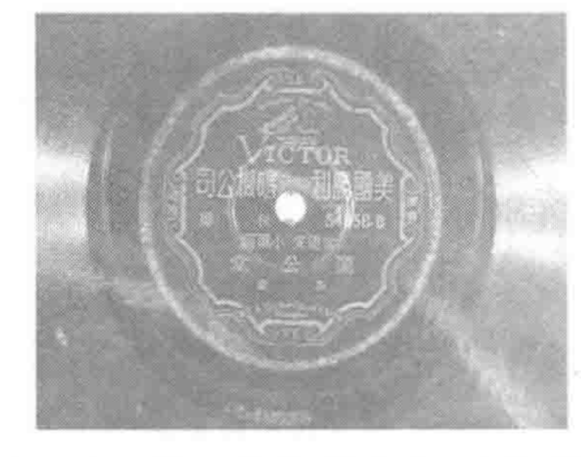
**松月绕**　　岔曲传统曲目。短篇。

全段每一句都或有松或有月，故称“松月绕”。中东辙。通篇文词典雅，是文人文字游戏类作品，多以古文、古诗词或典故化用于唱句中。开始四句单纯写景，然后出现曲中人物“白头翁”，其后写松、写月、写景抒情均由“白头翁”角度展开描述。如：“白头翁举杯邀月长松下”，“乐陶陶望月松前把瑶琴弄，弹一曲高山流水水月与青松”。句子对仗工整，如：“喜滋滋杯中映月欣吐月，笑哈哈恍疑松动欲扶松”，描绘出一位白头老翁在月下傍松饮酒、尽情享乐的怡然醉态。二十六句唱词中，有十九句都是松月并提，显示了词作者的高超技巧。

《松月绕》原以“琴腔”演唱，二十世纪四十年代程树棠将其改为“脆岔”，重新设计了唱腔，并传授给石连城等人。后成为石慧儒的代表曲目之一。1962 年由中国唱片社为其灌制了唱片。

**闹公堂**　　相声传统曲目。对口。又名《戏迷知县》。

甲用第一人称，自称为戏迷，一次走堂会给一位阔老太太唱了一出京戏，受老太太赏识，通过关系被任命为酱豆府(腐)棉花县(线)县长，临时找了唱莲花落的于瑞凤为掌印夫人，也唱莲花落的清明泉为师爷，又找了卖药糖的喊堂，拉洋片的大金牙带案，唱靠山调的掌刑，叫街要饭的回事。刚刚走马上任，唱京东大鼓的刘文斌携其妻唱评戏的来告状，告唱数来宝的张三调戏其妻。于是回事的、喊堂的各按其原来生意的声调回事、喊堂，知县也按京剧老生唱念问案，刘文斌及其妻各唱京东大鼓、评戏述诉状。以下带案的、掌刑的、数来宝张三、清明泉、于瑞凤等各唱其擅长曲调，最后于瑞凤唱毕，知县问何人喧哗，回事的以叫街声调说：“老爷，那是我的太太呀！”




《闹公堂》是属于一头沉逗哏形式的学唱曲目，火爆、热闹。擅长学唱的相声艺人都经常演出。是小蘑菇的代表作。民国二十五年(1936)小蘑菇、常连安曾在胜利公司灌制《闹公堂》全段唱片两张。

二十世纪四十年代侯宝林在天津演出时也以此段为拿手曲目，侯宝林及其他相声演员的演出本与小蘑菇演出本情节都大致相同，唯掌印夫人、手下人及告状者的人名有所不同，告状者为白云鹏、告状者之妻为乔清秀，乔清秀逝世后改为王佩臣。

不同的艺人演述《闹公堂》时，除数来宝张三、卖药糖的、叫街的多不变动外，夫人及告状者等人选多结合不同演员的学唱所长，因人而异。

**闹江州**　　京韵大鼓传统曲目。又名《李逵夺鱼》。短篇。另有《宋江发配》、《宋江发配浔阳楼》、《李逵夺鱼》等名称。取材于《水浒全传》第三十八回《及时雨会神行太保　黑旋风斗浪里白条》。有多种曲本，均用言前辙。

叙宋江杀死阎婆惜，投案自首，被判充军，发配江州。至江州后，遇故友神行太保戴宗，

细诉原委，并恳照拂。时戴宗在州衙任差，乃邀宋江与二解差酒楼叙旧。江州狱卒黑旋风李逵亦到酒楼。李逵素闻宋江之名，闯席相会，又欲市鱼佐酒。至浔阳江畔，见浪里白条张顺渔船。李逵强行登舟，夺鱼便走。张顺索值，两人言语不合，以致动武，李逵被张顺诓至江中淹溺。危急之际，宋江等寻声赶来，喝止二人，互为引见。李逵、张顺大笑释嫌。宋江乃与戴宗、李逵、张顺等人小聚义，共投梁山泊。

据记载，京韵大鼓曲本为清代咸丰、同治年间大鼓艺人宋五（玉昆）编演。刘宝全继承并演出。后成为刘（宝全）派主要曲目，凡刘派传人皆演出。张小轩亦擅演。流传过程中词句有变化，对其他曲种之同名曲目有较大的影响。天津艺人演出本一般为二百七十至二百八十句，分为四落，内容中有李逵欺压小贩、强买酒不付钱及买鱼时以砖瓦碎块伪为银锭哄骗张顺等情节，较贴近原著。后有白凤鸣整理本，删去以上内容，存四落、二百三十八句。

刘宝全于民国七年（1918）、民国十五年、民国二十年先后四次灌制唱片，每次均为一张两面，唱词、唱腔相同，而火候韵味有别。其中民国二十年唱片题为《李逵夺鱼》。其弟子白凤鸣亦有同名唱片。小岚云 1962 年曾灌制唱片一套两张，后又几次录音。桑红林、小彩舞亦留有演唱录音。上述音响资料天津市艺术研究所均有保存。

西河大鼓、东北大鼓、梨花大鼓、莲花落等曲种有同名或异名曲目演出。

西河大鼓与京韵大鼓故事相同，分为两个曲目、三段，即《宋江发配》（单本）、《闹江州》（头、二段）。



《宋江发配》共一百六十八句、由宋江结交晁盖述至与戴宗在酒楼谈心、李逵到来止。其中点菜上菜一节即占了三十四句，详述戴宗所点的十二个大海碗、十六个大冰盘、小菜一百零八样，接下来即是灶上做菜情形和部分菜名。曲文较通俗，有时接近口语，叙事比较琐碎，留有“趟水”的痕迹。如“堂倌一听不怠慢，耳朵一捂喊了个欢。这一呐喊不要紧，……火苗发微抓把咸盐。……小勺挖油大勺里倒”及“戴宗端起一杯酒，……端起酒杯把酒餐。一杯酒来没话说，二杯酒来也没把话谈。酒过三巡菜过了五，戴宗这才把话言”等。曲文中押解差官与各本不同，为朱仝、雷横。

《闹江州》头段一百六十六句，二段一百七十四句。正文紧接前回《宋江发配》，但在此之前有二十句另加之“髦儿”：天黑关城，大船运粮、小船运竹等等。至李逵到长江边夺鱼止。有对李逵形象与经历的详细叙述。二段之内容为李逵为夺鱼与张顺相打。

东北大鼓为中篇，全文六百八十句，除言前辙唱词为主体之外，部分段落还使用了怀来辙、发花辙。故事梗概同西河大鼓。所增加之篇幅内容为：宋江的出身，乌龙院坐楼杀惜，发配前三班六房饯行，与解差张千李万行路，入江州城见街市诸景，与戴宗在酒楼见各种

联语书画，堂倌所报茶、酒、菜、饭名称，做饭，上菜，最末始为戴宗与宋江交谈，仅占二十句。曲文中先后穿插了“十至一”，酒幌、酒楼、栏柜、酒缸、财神关公与比干、过道门、影壁、影壁后、暗八仙、灶房、大厅、三十二扇屏共十五副对联和横批；又写了下棋、骨牌、踢毽、哄娃娃、各类铺户、学馆等等场景以及四季、四艺（琴、棋、书、画）、渔樵耕读等等。涉及各种民俗。

这一曲本无李逵夺鱼情节，李逵作为梁山泊先锋，于曲将终时出场，系受晁盖命救宋江而来。曲本后文接《燕青打擂》。

**和氏璧**　　京韵大鼓曲目。短篇。二十世纪八十年代初石世昌作词。本事见《韩非子·和氏》。

叙楚国卞和得璞玉于楚山之中，献于楚厉王。厉王呼宫廷玉匠辨认。玉匠谓为顽石，厉王怒，砍下卞和左足以惩之。楚武王登基后，卞和又往呈献，武王不识，又刖其右足。卞和日夜抱璞痛哭，泪尽，继之以血。楚文王即位，使大臣问其故。卞和诉宝玉而误以为顽石，忠贞之士而诬以诳君，庸才误国，玉石不分，真理难明，是以痛哭。文王乃令剖璞验之，果然得美玉，即命名为“和氏之璧”。

曲词为中东辙，共八十二句，分为四落。第二落卞和得玉后夹有说白。梗概全依《韩非子·和氏》原文，以宫廷玉匠朦懂不能辨玉为前部重点，卞和哭玉为后部重点。曲文较多使用排比句，反复赞叹。如“哭玉”一节之“哭一阵山上青竹变黄叶，哭二阵百鸟入巢不作声，哭三阵黑云滚滚天地暗，哭四阵河水滔滔卷狂风”，以自然界草木、禽鸟、黑云、狂风的变化衬托卞和悲愤心情。随后直接以“直哭得阵阵昏迷又苏醒，直哭得眼眶儿塌陷二目红，直哭得气息奄奄声嘶哑，直哭得泪水枯干鲜血涌”叙述其惨厉情状。用“照了照”、“弹了弹”、“摸了摸”、“掂了掂”一组排比句形容宫廷玉匠之愚蠢武断专横，不求实际。开篇使用多层次的长句，便于发挥曲种唱腔的特色；尾句则以重复手法颂扬卞和刚强不屈坚韧不拔性格。

作品获天津市鲁迅文艺奖，发表于1983年第二期《曲荟》天津市曲艺团建团三十周年专辑。骆玉笙演出，是其代表作之一，唱腔有较多创新。天津市艺术研究所存有骆玉笙演唱录音。

**盂兰会**　　时调传统曲目。短篇。

盂兰会是“盂兰盆会”之简称，原是佛教徒每年旧历七月十五为超度先人亡魂脱离苦难而举办的仪式，俗称“鬼节”。《盂兰会》是纪实性曲目。曲词记述了清末、民初直至二十世纪三十年代天津盂兰盆会的盛大活动情况：放河灯、放焰火、烧化纸钱、哭悼亡人。以及更多的、趁初凉秋夜纳凉与看热闹的人群。曲词还记述了二十世纪一十二十年代以来，子弟票友参与活动的情况：“有一座法台搭在贾家大桥东，也不是道也不是僧，也无有木鱼也无有磬，原来是子弟票友随意高乐，西皮二黄时调小曲，大鼓排子（单弦牌子曲）老妈上京，唉咳哟！苦盘子苦碗海底捞沙变化鱼龙。”其中对子弟票友票演内容、形式的描述具体、详

尽，为传统曲目中仅见者。

曲调为靠山调。曲本有摇条辙与中东辙两种，内容大同小异。以七字句为基础，唱句中嵌字、嵌句较多，所以也杂有长句。通篇为通俗化天津口语，最后以对观众的对联式祝福语结束。

**宝玉探病**　梅花大鼓传统曲目。短篇。取材于曹雪芹《红楼梦》中宝黛故事。

叙林黛玉病中倦卧，宝玉到潇湘馆探视，黛玉惊觉，让茶叙话。宝玉细问病情，百般劝慰，一时言语不合，二人口角，宝玉捺气离去，黛玉更增伤感。兴身世之叹。夜不成眠。紫鹃、雪雁二婢细心体贴，从旁解释为之遣闷。黛玉乃向二婢叮咛自己身后诸事，主仆凄然相对。

梅花大鼓曲本是由子弟书本简化而来，删去了原本中抒情、细腻的人物刻画及黛玉主仆的大段对话。也删去了景物描绘。改本并极少保留原本词句，抽取其主要情节，如黛玉思念宝玉，宝玉到潇湘馆、问病，黛玉自言将不久于人世等。使《宝玉探病》成为叙事性曲目。子弟书本有二百六十八句，而梅花大鼓唱词只有七十句。

金万昌、花四宝、花五宝、花小宝、周文如以及张雅琴、籍薇等均常演。周文如、花小宝、籍薇、张雅琴等留有演唱录音。天津市艺术研究所存有音响。

河南坠子、梨花大鼓、东北大鼓和单弦均有同名曲目演出。

河南坠子。同名曲目早有演出。二十世纪五十年代以后，姚惜云对梅花大鼓曲本再次进行整理，在原本大段排比“一阵儿、一会儿”的基础上，增加了“半”字段落，如“半卷着帘栊半掩门……半步半步地往里行……”，后由河南坠子曲种使用。曹元珠等常演。

梨花大鼓。艺人刘云霞、于秀屏、小艳芳等二十世纪三十年代在津常演。小艳芳留有民国二十五年(1936)灌制的唱片。

东北大鼓。系将子弟书本中之黛玉望月、哭月部分作为独立曲目演出，是朱玺珍代表作。亦留有唱片。

岔曲。用人辰辙，内容与子弟书本完全不同。系取《红楼梦》第四十五回《风雨夕闷制风雨词》情节，题为《宝玉夜探》。多用原文，多长句，重渲染意境及对话。全文五十二句。张伯扬有演唱录音。

**卖对联**　相声传统曲目。对口。又名《卖春联》、《发卖春联》、《写对子》，亦称《挑春》。

各代相声艺人都演出，内容随时代而改变。各人演述脚本也不尽相同，但表演程序均一致。“入活”后，即由乙提出请甲为某人、某事或某处题写对联，甲应诺，然后逐一题出对联与横批。对联偶有含谐谑色彩者，大多仍为正题；而以横批要彩，或“实话实说”，如题妓馆之“没钱别去”；或“说废话”，如题盐店之“盐是咸的”；或揭其弱点如题火车之“总怕出辙”。“底”则多选取演说当时具特色之事物。

万人迷、张麻子二十世纪一十年代在百代公司灌制了唱片，一面，题为《卖对联》。含对

联六副，系题相声艺人、女唱手、鸦片烟馆、卖煎饼者、厕所与火车。其中相声艺人一联与后来诸本皆不同，为长联："道古谈今说新语、可惹哄堂大笑，千般演习千般艺；论世说俗俱实言，呕逗众位心欢，一日挣来一日餐。"横批为"永远苦力"。其鸦片烟馆为后来之同名曲目不常用者，联语为"孤灯一盏照尽平生事业，短棒半根打倒无数英雄"。而题火车(称"火轮车")一联"以水为本行千里，借火成行度万人"与后人所题盐店联相似。

张寿臣二十世纪三十年代以来演出本，题为《卖春联》。"入活"后，先述对联功能：代替门封告条，说明店铺行业，有益卫生，拒塞债主。录对联十二副，先题搪账、赖账、除夕三副，然后分别为相声艺人、坤角、双簧、卖煎饼者，大戏院、盐店、厕所、变戏法及班子(妓馆)题写，大都工整贴切。其题大戏院联语为二十九字长联："学君臣、学父子、学夫妇、学朋友，会千古忠孝节义细细看来，漫道逢场作戏；或富贵、或贫贱、或喜怒、或哀乐，将一时离合悲欢重重演出，管叫拍案惊奇。"横批为"出来进去"。1988年中国曲艺出版社出版之《张寿臣笑话相声合编》收此曲目，题名《写对子》，亦为四十年代初之演出本。与《卖春联》相比较，其"入活"、为借贷者所题三联与卖煎饼联均相同；相声艺人、女角、双簧艺人、戏园诸联与横批有改动；删去盐店、厕所、戏法艺人、妓馆数联；另增加题本人、题理发馆、题骑自行车人三联。以题骑车人一联三次换横批为底。

该曲目不同时期各本均在一定程度上保存了时代风貌及特征。如清末民初万人迷、张麻子所说之鸦片烟馆、"火轮车"，二十世纪三十年代以来张寿臣本所说之盐店、妓馆，四十年代初张寿臣本中之骑自行车人、理发馆。其共有联语亦随时代变化而变化。如题相声艺人一联，万人迷本如前述。张寿臣《歌舞升平》本为"相貌品歌，学古今，酒色财气；声音洪亮，论高低，真假虚实，"横批"早晚喂狗"。张寿臣《合编》本则变为"相貌可亲，论古今，乾坤邪正；声音洪亮，明是非，真假虚实。"横批"怕您不听"。又如张寿臣题戏园联四十年代简为十八字；"高台教化千古奇闻细细看来漫道逢场作戏；喜怒哀乐万般情趣重重演出管保拍案惊奇。"

本曲目重说功，属于文哏，基本为一头沉的逗哏类型，以联语能言之有物，切中时弊，寓庄于谐为上乘。

**罗成叫关**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。本事见于《唐史演义》，李世民部将罗士信力守孤城，城破冲入敌阵陷淤泥中被擒，骂贼而死。《说唐》、《大唐秦王词话》与民间传说均作罗成。

叙唐高祖李渊在位，塞北刘黑闼叛，苏烈(又作苏定方)为帅攻长安。李渊令三子元吉挂帅，元吉点罗成为先锋拟于军中陷害之。先借故杖责，又令其单枪匹马带伤出战。敌兵围城，罗成奋勇杀敌，连退四门之敌仍不许回城，亦不与饮食、草料，人马冻馁疲惫殆甚。至晚，罗成于北门外叫关，守关者罗成义子罗春，迫于元吉命不敢开关。罗成无奈，血书辨冤托孤本章，射上城楼，嘱罗春送往京城。父子痛哭诀别。罗成再闯营死战，苏烈不能抵敌，

诓罗成马陷淤泥河，乱箭攒射。罗成力尽全忠而死。故又名《箭攒罗成》。

京韵大鼓曲本由韩小窗作子弟书《周西（溪）坡》移植而来。原文三回，各八十句。中东辙，首句为“周西坡前草青青”，开篇即入罗成正传。文辞雅驯，注重环境、气氛及罗成形象与心态描写。混用七字句与十字句，使用排比、对偶等修辞手法，以景物描绘如冷月寒星、阴云朔风、冰天雪地、枯木惊沙等烘托战场凄凉与英雄末路之悲壮。曲词受同名京剧影响较多，罗成亦称罗士信。后经演员、弦师整理，保留唱词四落一百六十二句。是白凤鸣、孙书筠、小映霞等人的代表曲目。

天津市艺术研究所存有孙书筠演唱录音。

西河大鼓、京东大鼓，乐亭大鼓、河南坠子、南城调等曲种有同名曲目演出。

西河大鼓用言前辙。首句“炀帝无道乱朝班”，自隋叙至唐，始入罗成正传。后经删改，由唐主登基叙起，首句为“大唐一统锦江山”，保留唱词一百九十六句。全文按时序叙述故事，无修饰描写；曲文朴素平直，系规整之七言句，为长篇书《隋唐》片段。曲词误作二主（世民）登基，三王（元吉）挂帅。

京东大鼓艺人王艳秋有中长篇书《罗成》，含“叫关”故事。王佩臣（乐亭大鼓）亦常演。

**罗成算卦**　太平歌词传统曲目。短篇。取《隋唐演义》、《说唐》中罗成故事敷衍而成，与《韩信算卦》之立意、结构、格式均相仿。

叙唐初大将罗成在长安街头见卜者自诩灵验，乃便服往卦棚占算。功名利禄皆准，至寿数则谓其本应七十三岁，为以往行为不当减寿五十年。罗成怒诘所以，卜者一一剖述，并称己乃徐茂公之师李靖。罗成默然而返。

曲本有数种，多为言前辙。除罗成居城、居乡，在朝、在家之不同外，主要区别在于卜者所占内容。

太平歌词全文一百九十八句。首句为“混沌初开立地天”，内容为罗成怒卜者狂言，故意求卦。卜者自其十一岁参与响马事推至本年二十三岁应命尽。其减寿原因为：一、传枪递锏留招，二、贾家楼结拜打程咬金，三、回马枪杀东方望及其手下，四、锁五龙，五、使唐王披鞍作马。曲中罗成性格骄横暴躁。

东北大鼓、乐亭大鼓、平谷调、京东大鼓等曲种有同名曲目演出，曲本相近或相同。首句“大唐天子坐金銮”，先述刘武周下反表事，于结尾时预示罗成将战死周西坡，算卦缘起为罗成进长安散闷，见卦棚对联心喜、易服往卜。卜者由其出生算起。减寿原因则为：一、传枪递锏藏奸，二、锁五龙杀单雄信负义，三、睡卧龙床犯上，四、杀北平百姓不仁，五、负北平王小姐、孟州胡金蝉，致二女死，无信。曲中塑造之罗成豁达大度，通情达理。

此外，尚有另本述罗成减寿原因有不应娶九十九妻等离奇情节。为河南坠子等曲种使用。

诸本皆通俗明白，平铺直叙，不尚文采。多和七字句。

刘文斌(京东大鼓)、王佩臣(乐亭大鼓)、刘俊海(平谷调)、王兆麟(太平歌词)、杨芝兰(河南坠子)、马宝山(东北大鼓)等常演出。

天津市艺术研究所存有马宝山《罗成算卦》唱片音响。

**罗昌秀**　梅花大鼓曲目。二十世纪六十年代初周文如、刘文真改编。

叙旧中国四川农村贫农女儿罗昌秀一家惨遭恶霸地主罗西章迫害,田地被占,草房被焚,父亲被杀,昌秀自己被掳去做奴仆。因不堪忍受打骂欺凌,奋力反抗,怒斥仇人,而遭受毒刑。罗西章为斩草除根要杀害罗昌秀,幸被雇农周老汉救出,逃入断头山。十几年中睡山洞、吃草根、食野果、喝涧水、披树叶、昼隐夜出,如原始人般生活,以至变成"白毛女"。家乡解放后,恶霸罗西章畏罪潜逃到断头山,遇见满头白发的罗昌秀,当成仙姑向她祷告求救。罗昌秀一见仇人,怒不可遏,告知罗西章,"我就是你害不死的罗昌秀",并搬起山石砸向仇人。罗西章举枪正要杀害罗昌秀,解放军赶到,逮捕了罗西章,救出罗昌秀,使她重返家园。

该曲目以叙述故事为主,以人物对话反映人物个性特征,突出了地主恶霸的凶残本性、狰狞面目,塑造了罗昌秀的倔强性格和坚强意志。

和平区曲艺团梅花大鼓演员周文如设计唱腔并首演。使用了紧板高腔,加快演唱速度。音乐旋律较传统梅花大鼓高扬、豪放、刚劲,冲破了"十段梅花九段悲"的规律,在表演上适当运用身段、手式,辅助人物形象的塑造。是以梅花大鼓腔调反映现代生活题材较成功的曲目。参加河北省1959年曲艺节目汇报演出,得到好评。

**斩华雄**　联珠快书传统曲目。短篇。也是评书《三国》的重要回目之一。京韵大鼓、河南坠子又名《汜水关》。本事见罗贯中《三国演义》第五回《发矫诏诸镇应曹公　破官兵三英战吕布》。述十八路诸侯共讨董卓,董卓帐下大将华雄据守汜水关,连斩诸侯八员上将。关羽请战,温酒斩华雄的故事。

是联珠快书艺人经常演出的著名曲目。不只一种曲本,较常见的有三种。其中用灰堆辙的两种。一为七十句本,含〔书注头〕、〔春云板〕、话白和〔连珠调〕四部分。上下句通押韵。多十字句和三字、四字、五字垛的长句。〔春云板〕一般只用七字、十字句,该本出现五十二字的长句,是一特例。〔连珠调〕近结尾处也有四十五字的长句。话白以两阕〔西江月〕概括当时的形势。另本篇幅较长共九十二句。板式相同,为较规整的七字、八字和十字句,穿插三、四字垛句。此两本叙连环计、捉放曹事甚详,约占全曲之半。第三种是言前辙本,又名《虎牢关斩华雄》。由〔诗篇〕、〔书注头〕、〔春云板〕、〔流水板〕、话白和〔连珠调〕组成。

曾振庭以此为代表作,做工、表情均极精彩。他二十世纪五十年代中期前将此曲目传授给天津歌舞团的李光,李光曾在天津市第一届曲艺杂技会演时演出。

京韵大鼓、河南坠子、木板大鼓、西河大鼓、东北大鼓等曲种均有同名曲目演唱。

京韵大鼓曲种的该曲目各个流派都上演。亦有多种曲本。

一为早年霍明亮演出本，中东辙，一百六十六句，句式较为规整，以七字句为主。情节铺叙细致周详，自捉放曹起，述曹操矫诏、诸侯会盟、四十五万人马齐聚汜水关至关羽请战、怒斩华雄，悉依小说原文。对华雄、关羽均有大段描写。东北大鼓曲本与此本相近。

二是刘宝全（早期）、白云鹏、小彩舞等演出本，各人演唱时词句取舍有别。其梗概略同联珠快书之言前辙本，常见的为一百三十四句。句式较多变化，有不少多层次的长句，表现出适合京韵大鼓音乐格律的特点。关羽请战至飞马出营一节用千余字的话白处理，保留了早期京韵大鼓的说唱方式。曲词注重环境、气氛的渲染和人物形象的刻画。此曲本旧时尚有虎牢关三英战吕布的情节约六十句。另外，还有一种曲本，词句大致相近，说白更多，且有解释关羽为何骑黄骠马与何谓“三停刀”的内容。

小彩舞留有录音。

评书《斩华雄》是《三国》重要曲目之一，常作为独立短篇书目演出。姜存瑞演出，基本按照小说原文演述。唯华雄斩将的数目不只一种说法，有三员、八员和二十八员的变化。姜存瑞在演述十八路诸侯的姓字、官衔和华雄的相貌着装时使用贯口技艺，每获热烈掌声。讲述稿曾在报刊发表，也留有演出的录音。

**刺汤勤**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《雪艳娘》、《雪艳刺汤》、《审头刺汤》，简称《刺汤》。演述清代李玉《一捧雪》传奇第二十出《诛奸》莫怀古妾雪艳为夫报仇刺杀汤勤故事。

叙裱褙汤勤诬陷恩主莫怀古、图谋其妾雪艳娘。雪艳悉其奸，假意许嫁。花烛之夜，暗藏利刃拟刺杀之。俟汤勤至，雪艳故作娇羞之态，再三劝酒。汤勤谋既得逞，志得意满，不暇思量，烂醉如泥。时夜静灯昏，雪艳扎缚停当，欲举刀进刺又未免怯弱迟疑。乃以夫妻离散、业覆人亡之恨激励自己，奋力刺死汤勤。复思杀人偿命，不可贻祸于人，决计自行检举，将全家冤情公诸于世，然后当堂自刎以酬夫志。

京韵大鼓系曲子弟书移植而来。取清代嘉庆、道光年间无名氏撰本，原文为两回，各回无标题，曲名题为《雪艳刺汤》，第一回江洋辙，八十二句，述至汤勤酒醉，第二回用中东辙，亦八十二句。文辞雅驯典丽，句式主要是以七字句为骨架的十字句，运用大量人物对话与独白。将两回并为一回，保留第一回原词和辙韵，仅对部分词语稍作更动以适应唱腔规律和接近生活用语。对于第二回作了较多改动：以换用同义词、近义词方法将中东辙改为江洋辙，使全段辙韵一致；在第二回开始处增加四句唱词，使上下文衔接自然，消除了分回的痕迹；又增加数组唱句，描绘雪艳形象与神态。使第二回由原有的八十二句扩充为九十二句。全文共一百七十二句。

为适合曲种唱腔规律，京韵大鼓用本对曲文按分落要求做了加工，每落大多以较长、层次较多的句子做结，如子弟书原文“当此际若不斩钉截铁事难成”，修改后成为“当此际，若不能够斩钉截铁报夫郎，岂不是空负了时光枉要强，淹（湮）灭了烈心肠”，演唱时成为一落的高潮。曲文动作性强，是唱做并重的曲目之一。《刺汤勤》依京剧命名为《审头刺汤》时，亦无审头、公堂情节。

刘（宝全）派代表曲目之一，凡刘派演员均擅演，是刘宝全、小黑姑娘、林红玉、小彩舞、侯月秋、小岚云、桑红林、小映霞、刘凤霞、孙书筠及白凤鸣、冯质彬等人代表作。刘派再传弟子杨凤杰等亦常演出。张小轩早年亦常演。

天津市艺术研究所存有刘宝全灌制之唱片（一张）音响及侯月秋、杨凤杰等演唱录音。

**油灯碗儿**　　快板书曲目。小段。二十世纪六十年代初叶茂昌编写。

唱词以第一人称描写中国农村家庭在已往没有电灯时长期使用的油灯碗儿。这个油灯碗儿放在墙上的窟窿眼儿内，奶奶纳鞋底儿，妈妈做鞋帮儿以及“他”经常看书都用这一个油灯碗儿。由于灯光暗淡，他奶奶手指头扎了多少眼儿，他妈妈错拿鞋后跟儿当了前脸儿，他自己也落了个近视眼儿。自从公社修了水电站，家里安上电灯，大伙儿再也不费眼睛，爸爸心中高兴，说这祖辈传流二百载的油灯碗儿值得纪念。

《油灯碗儿》通过生活化的细节描写，新旧对比，表现了中国农民用上了电灯后的喜悦。唱词用小言前辙，语言通俗，最后一句以风趣的“这个节目就这么点儿”作结。

由王凤山演唱，并成为他的代表曲目，天津人民广播电台存有其演唱录音。作品发表于《曲艺》。

**武坠子**　　相声曲目。对口。二十世纪三十年代天津相声艺人阎笑儒、尹寿山口头创作。后成为他们代表节目之一。流行较广。其他相声艺人亦多演出。

甲乙上场即入活，甲先学唱西河大鼓，再学河南坠子。又将河南坠子分为“文”、“武”两路，先学乔清秀之《玉堂春》，为正唱；其后学“文武带打的‘武坠子’”。属于学唱与“打哏”体裁。

甲所唱之西河大鼓自称“折箩”（即餐后剩菜、残汤汇拢一起），内容东拉西扯、胡拼乱凑，使聆者解颐。如：老胜英大战孙悟空，宋营来了小将常山赵子龙，岳飞请来了他师父老济公，手拿机关枪打死徐茂公，孙二娘哭倒长城……。唱武坠子则类如长篇书之“趟水”，随口唱去，凡遇乙提出质疑时，即顺口解释，如唱到罗成出场时，接唱“后跟他父老罗艺，哥儿俩迈步上了大厅”，乙指出不对，甲立即唱道“皆因为罗成爱拜把兄弟，跟他爸爸是联盟”。

阎笑儒、尹寿山二人表演时，盖口严紧，特别是甲唱的速度尺寸很快，而乙的“伴奏”也极为紧凑。给听众以十分火炽热烈之感。

阎笑儒、尹寿山曾以此曲目参加 1957 年天津市第一届曲艺杂技会演。其他演员演出时依据个人特长有多种变化。

**武家坡**　京东大鼓传统曲目。由《王三姐剜菜》、《夫妻见面》两唱段组成，合称《武家坡》。取材于民间传说与京剧《红鬃烈马》。含《鸿雁传书》、《武家坡》两折。《王三姐剜菜》述王宝钏剜菜、鸿雁传书，《夫妻见面》含探窑、盘坡、会面情节。有分本、单本演出者，亦有两本合为一本而以二本情节为主者。

叙相府千金王宝钏丈夫薛平贵投军，十八年无音信。宝钏苦守寒窑，日日挖取野菜充饥，唯盼丈夫有日归来。一日，在武家坡前剜菜时，见鸿雁飞过，萌生希望，乃撕罗衫、咬破手指写血书一幅，托付鸿雁，雁乃带书飞去。(以上第一本《王三姐剜菜》)自鸿雁捎书去后，宝钏企盼更甚，生活亦更窘迫。其母王丞相夫人使院公丫环送钱米，宝钏拒不肯收。仍到坡前剜菜。时薛平贵在西凉已得血书，忆及宝钏，乃辞别代战公主，赶回故乡。睹宝钏剜菜，唯恐宝钏操守不坚，生试探之心。宝钏严词斥拒，奔回破窑。平贵赶至窑外，说明身分，宝钏犹恐有伪，细心盘诘，终于夫妻相认。(以上第二本《夫妻见面》)

京东大鼓分本演唱，情节较完整。第一本一百二十二句，十一落。言前辙。突出思夫主线，凡出窑、锁门、整装、行路、拾钱、尝菜至修书，无一处不念念于丈夫薛平贵。同时注重细节刻画，又絮絮述宝钏心理活动。语言较为生活化，不考究，如宝钏饿急吃生野菜时之"一把野菜揉在口"等。二本一百二十六句，八落。言前辙。句式自由，总以说清一个完整的意思为宗旨，不注重分句，故往往有如话的长句。

是刘文斌、刘少斌(京东大鼓)代表曲目。刘文斌于民国二十七年(1938)有国乐公司出版《王三姐剜菜》唱片两张四面。刘少斌有二十世纪八十年代《夫妻见面》录音。李承秀亦有《武家坡》(京东大鼓)录音。天津市艺术研究所存有以上三种京东大鼓音响。

西河大鼓、乐亭大鼓、河北乐亭大鼓、梨花大鼓、唐山大鼓等多个曲种有同名曲目演出。是马增芬(西河大鼓)、王佩臣(乐亭大鼓)等的代表曲目。

**抬杠铺**　相声传统曲目。单口。

叙有开"抬杠铺"者，人称"杠头"，顾客与之辩诘，无能胜者。名声传开，遂有圣人孔夫子与中八仙之一李铁拐来"抬杠"，不料均被"杠头"问倒，大败亏输。有屠户某知其情，亦来抬杠，终于将"杠头"击败。

包袱设置巧妙自然，出人意料而合乎情理。"杠头"与孔夫子之较量，即由"杠头"以孔夫子之格言反问之。如"杠头"先以平常寒暄之语问候孔夫子之父母，当孔夫子说父母高年健在时，"杠头"立即引《论语》中"父母在，不远游"一语责备孔夫子言行不一。"杠头"与铁拐李抬杠则开口便问其所背葫芦中仙丹有何妙用，随即提出，仙丹既可治百病，何不自医瘸腿。"杠头""以其人之道还治其人之身"，果然奏效。但"杠头"亦不能敌屠户之盘诘，屠户以"杠头"之头净重若干为辩论中心，倘意见不能一致即当面取下头来称其重量，屠户要求虽本无理，但亦是无人能驳倒之说法。

《抬杠铺》是调侃孔夫子的少数曲目之一。艺人演述时曲本不完全相同。另有在“杠头”与孔夫子辩论时以孔子曾有“敬鬼神而远之”一语而提出鬼、神究竟有无的问话，孔夫子亦不能对。

张寿臣常演，赵佩茹、刘宝瑞亦常演出。

**卓二娘**　单弦传统曲目。中篇。又名《卓二娘劝夫戒花》。取材于清人宣瘦梅笔记小说《夜雨秋灯录》卷五《卓二娘》。

叙彭泽举人宋生名东墙，家富有，好冶游。妻吴氏貌美，因劝谏不听反遭宋生恶言相向，致忧郁死。又置艳妾，仍因劝止嫖娼被虐亦死。人皆相诫：生女宁做娼，勿嫁宋东墙。里有卓二娘貌中平，新寡，愿嫁宋生。任夫所为亦不劝阻。宋生益放纵。有马妪言白家新到三妓，名巧云、倩云、停云，皆绝美，引宋生往游，自后宋生沉湎于此。巧云、倩云各生子女，期间所有用度均使仆人归家索取。三年后，渐匮乏，卓二娘每以钗环、古玩付之变卖。又年余，仆持一帐册来，中详载一切开销，言家财已尽、田宅俱归他人，二娘亦已乞食于尼庵。宋生急往寻，宅已易主；再返白家，人去楼空。只得寄宿破庙乞食为生。宋生冻馁难当，拟觅死，遇一人亦欲求死，二人乃夜入富家偷盗，被执。忽闻官长升堂，带至堂上见乃自家厅堂，二娘艳服危坐，白家三姬侍左右，旁坐者皆族中亲长。宋生始大骇。原来白家三姬为二娘买来伪为娼女者，历来宋所用金银皆归入二娘之手。二娘言明已往，严词训斥宋生，宋生乃涕泣设誓。从此改过迁善，足不出户。

是荣剑尘、谢瑞芝、石慧儒的著名曲目。荣、谢用本皆为自编，四本，情节略同。荣剑尘之头、二本用江洋辙，三、四本用摇条辙。谢瑞芝之头、二本为怀来辙，三、四本为江洋辙。其曲头有“寻花问柳终是害，千金买笑费钱财，勾栏中恰似那无边的苦海，只落得倾家荡产为盗窃财”等句，点明戒嫖主旨。

石慧儒所演为谢氏用本，是其最拿手曲目，听众及评论多有赞扬。二十世纪五十年代初尚演唱，后停演。八十年代谢氏弟子刘洪元重新上演。

**夜走蟠龙谷**　梅花大鼓曲目。短篇。张俊据电影《小花》片段改编。

叙 1947 年底解放战争中，解放军连长赵永生身负重伤昏倒，女游击队员何翠姑和贫农张老汉闯入敌阵将他救出，连夜用担架抬往医院。途中永生苏醒，颇不忍。翠姑诉说自己同样自幼被卖苦熬了十八载。实际上二人正是失散多年的亲兄妹，此时见面互不相识。夜深时，来到蟠龙谷。石阶陡峭，右贴石壁、左临深涧，仅有二尺宽却有二百丈长。为了伤员安全，翠姑毅然跪爬着向上攀登。磨破的双膝在石阶上留下滴滴血迹，永生激动得热泪直涌。为安慰永生，何翠姑唱起山歌。在歌声中他们越过了蟠龙谷，到达桐柏山。

故事剪裁合宜，详略得当；情节紧凑，语言流畅，人物形象生动感人。写蟠龙谷的险恶从开头四句即埋下伏笔，以衬托攀登的艰难，进而塑造主人公何翠姑的感人形象。

音乐指导胡宗岩，音乐设计周文如，唱腔上做了许多改革创新。周文如首演于 1982 年

的第三届“津门曲荟”新曲目专场。

**夜战海河**　天津快板曲目。短篇。业余演员王家骏根据新闻报道编写并演出。

叙天津人民治理海河。期间，河北区工业民兵团一营一连一排接受了“大协作”的紧急任务。漆黑寒冷的夜晚，全体队员在缺少照明及雨后工地泥泞的困境中，要挖掘六米多深的河道。他们发扬革命的乐观主义和大无畏的精神，全力奋战，又群策群力，克服各种困难阻力，终于圆满完成任务凯旋。

该曲目语言朴实，大众化，多处运用天津方言，如“嘛也看不见”、“瞎摸合眼”、“有吗新鲜事”、“道上又滑擦”、“转磨磨”等。

王家骏以此曲目参加了1959年天津市第十届职工业余文艺会演。作品发表于1960年2月1日《天津工人日报》及1960年第四期《曲艺》月刊。

**夜宿花亭**　莲花落传统曲目。短篇。

叙涿州范阳人高文举幼孤，赖姑父姑母抚养成人，表姐张美英教其读书，姑夫姑母即将美英许与文举成婚。高文举赴京赶考得中状元，被丞相文通留在府中，强招为婿，并窜改其家书，休了张美英。张家父母接休书后一气身亡，美英进京寻夫，历尽艰苦。后落入贼店，被卖进相府为奴。文通之女文秀英，询知她是高文举前妻，将她毒打毁容，命其白天挑水浇花，夜晚打扫花亭。一夜，高文举来花亭读书，得遇张美英，夫妻相会说明前情。

曲文中东辙，主要写张美英、高文举花亭相会一段，艺人演出时女演张美英，男配演高文举。

该曲目是莲花落艺人经常演出的曲目。于瑞凤的代表作之一。民国二十五年(1936)左右，昆仑公司曾灌制于瑞凤演唱的《夜宿花亭》唱片一张。

**明英烈**　评书传统书目。长篇。又名《朱元璋演义》。

叙元末，农民起义风起云涌。朱元璋先投在郭子兴部下，结识了刘伯温、常遇春等人，逐渐联络了众多反元志士。元顺帝用丞相脱脱之计，假设武科场，诱骗各地起义英雄至都城，拟使自相残杀，再埋伏地雷火炮，欲将天下英雄一网打尽。朱元璋、常遇春、胡大海等大闹武科场，杀出京城。朱元璋在武当山正式举兵起义，徐达挂帅，刘伯温为军师，常遇春、胡大海、郭英等为大将，先后得襄阳，定濠州，取滁州，迫使脱脱丞相饮鸩身亡，元朝覆灭大局已定。再经过攻打采石矶，战太平，取金陵，攻取宁国府，战死陈友谅。攻打平江，消灭了东吴大军与张士诚。进而扫平各路反王，赶走顺帝，统一全国，建立了大明王朝。

民初天津演《明英烈》最著者，首推福坪安，书中人物“八黑”、“十二红”开脸各具特色。高坪云的《明英烈》与福坪安在伯仲之间。福坪安弟子王鹤轩，得乃师真传，且文化素养深，书台形象美，表演既帅且脆，二十世纪三十年代享誉书坛。同一时期段荣华也以《明英烈》在宝和轩等处名噪一时。后吴鹤龄为继承福坪安衣钵之佼佼者。

二十世纪三十年代《新天津报》约请乔云斋著述《明英烈》，经刘子清校正，在该报逐日

连载，并结集出版。为该报连载评书书目中唯一的一部长枪书。

**明清八义**　评书传统书目。中篇。

叙明末清初，绿林英雄镇九江奢灿、火德真君孔华阳、神镖将胜英、神刀将李刚、美髯公华谦、登山豹子杨小石、钻云太保贾斌久、展翅蝴蝶秦天豹八人愤于贪官当道，恶霸横行，在与恶势力抗衡的过程中逐渐联络在一起，八人结为兄弟，聚义逢虎山，替天行道。

《明清八义》演术内容的时代虽跨明、清两朝，但其篇幅不长，只是较长的中篇书目；且书中八个正面人物都各自有书，故事较分散。书虽不长而“折腰”处不少。清末民初，评书艺人书目不能说满一节时，有的便以《明清八义》作为补充空余日期之书目。

二十世纪二十年代以后逐渐无人演出，成为一部“冷书”。

**郅恽拒驾**　单弦曲目。短篇。1981 年杜放据《后汉书》之郅恽传编写。



叙东汉光武帝出城游猎，夜间归来，洛阳城门已关闭，东门侯郅恽不肯破坏规章，拒不开城。光武帝只得绕道北门，北门侯袁通开城迎入。次日早朝，郅恽上本谏言：游猎晚归恐贻误国家大事，且城门闭而复启，有违国家法度。光武帝欣然纳谏，赏赐了郅恽，将北门侯袁通降级贬官。

该曲目基本根据历史记载编写，有某些改动和虚构，如郅恽的官职《后汉书》记载为“上东门侯”，迎光武帝入者是“东中门侯”。系因洛阳东城有三个城门，故有上、中、下之分。唱词为简单清楚，改为东门和北门，该东中门侯《后汉书》未载其名，乃虚构为袁通。又虚构了郅恽与袁通在朝房的对话。表现袁通迎驾入城后，以为必能升官邀赏，自鸣得意，反责怪郅恽不该拒驾，使光武帝后来的处理，出乎袁通的意料。

唱词用中东辙，采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔鲜花调〕、〔靠山调〕、〔流水板〕等八个曲牌，〔鲜花调〕部分用昆曲韵味演唱，〔流水板〕前郅恽朗读奏章采用贯口说白。

张伯扬 1981 年首演，后成为他的代表曲目，天津人民广播电台保存有张伯扬的演唱录音。作品在《曲艺》发表。

**废品翻身记**　相声曲目。对口。1978 年王允平、苏文茂、马志存创作。

甲以《杜十娘怒沉百宝箱》为垫话，引出厂仓库保管员杜大爷回收废品加工利用的事。而甲自己只图个人省事方便，随手把废品杂物都丢到车间窗外的大坑里，还美其名曰“某氏工作法”、“万宝坑”。他的行为受到杜大爷和群众的反对。杜大爷带领全体职工共同奋战，并在废旧物资回收部门帮助下，将“万宝坑”里的废物回收利用。通过事实甲受到教育，转变了思想。

作品以甲和杜大爷对同一事物采取不同的态度和行为来展开矛盾冲突，组织笑料包袱，借以宣传废品回收和加工利用的好处和重要性，以及乱扔废品造成环境污染、资财浪

费的危害。

属一头沉的逗哏形式。演员甲以第一人称身份自嘲表演。

苏文茂、马志存首演。作品发表于《天津三十年曲艺选集》下册。

**治　狼**　　相声曲目。对口。

甲乙相遇，甲呼乙为“东家”并怒打之，谓乙是其家乡村中逃亡之恶地主。乙懵然不知甲为谁，大呼冤枉。甲始知误认，惊异乙与己“东家”之相似。乙频致同情慰问。甲乃说明自己是“东家”之长工，并激动诉说“东家”欺压农户虐待佣工种种罪恶，至于声泪俱下。乙颇为之不平，愿代搜寻惩治之。甲忽雀跃，告乙：佣工已同心合力借“治狼”名义惩戒“东家”，今“东家”在逃，自己系受乡亲委托追索而未得。经乙提醒，继续追寻而去。

二十世纪五十年代由郭荣启、朱相臣合作演出。甲始终处于角色之中，表演上跳进跳出，时而表演“东家”恶行。运用河北省中南部方言。塑造人物注意细节刻画，如甲辨认“东家”的根据是“有牙呀——有金牙呀”，既与乙的演员形象吻合，又突出了“东家”的富有。述“东家”欺压剥削佣工，不但不管饱，还不给菜吃。只在破桌上放一疙瘩盐，让长工吃几口干粮看一眼盐以代菜蔬。“东家”还在一旁亲自监视，甲不慎多看了一眼即劈脸挨一掌，“东家”怒道：“别看了！要齁着你呢！”

《治狼》是二十世纪五十年代少数反映农民解放题材的曲目之一。

**钓　鱼**　　相声曲目。对口。二十世纪五十年代产生于天津。

述某甲眼热院邻常常钓鱼、吃鱼，于是自吹自擂一番，大张旗鼓地也去钓鱼。因根本不会，几次空手而归。为遮羞脸，只得买鲜鱼充数，以塞家人、院邻之口。

相声老演员郭荣启偶于市民生活百态中得到此题材，即攒成短段演出。颇受欢迎。演述中使用的一些词语如“二儿他爸爸”、“二子他妈妈”等不胫而走，为听众所熟知。后郭荣启久不登台，至七十年代高英培、范振钰合作演出时，对其内容和演述方式均有适宜于自己风格的变化、加工，变郭荣启的娓娓道来为火爆热闹，使《钓鱼》成为家喻户晓、人人喜爱的曲目。

作品调侃了某些眼高手低、自大喜功、好卖弄却无实际本领的社会心态。演述某甲及其妻时运用“倒口”，说天津话。刻画人物细腻，注重生活的真实。某甲钓不到鱼，先说是被河边戏水的孩子们搅了，第二次又说是嫌鱼小不值一钓。第三次索性买鱼回家，被院邻说破后恼羞成怒，当其妻极力遮饰说“鱼钓了足有二斤多”时，某甲在虚荣心的驱使下吐露了实情：鱼是“四斤高高儿的，就这还饶了两条呢。”其性格的弱点如浅薄无知又虚张声势、死要面子、贪小便宜等都有充分的表现。其妻的善良、顺从、处处维护丈夫也有着力描写。曲目中某甲夫妇相互的称谓、烙糖饼、拿大木盆等词语和情节，常被人们用来调笑、逗趣。

高英培、范振钰留有多种演出录音和录像。

郭荣启、高英培演出的《钓鱼》之外，另有一单口相声小段，描述耳聋老人见到熟人扛

鱼竿经过时与之搭讪，因听不出对方的答话而反复地“打岔”，形成有趣的误会，由马三立编演。

**枪毙刘汉臣**　评书书目。中篇。二十世纪四十年代初，张寿臣据天津实事编演。

叙二十世纪二十年代前期，京剧名伶麒麟童在上海演出，收刘姓少年为徒，为之取名刘汉臣。刘汉臣私下学麒麟童已颇有成绩，拜师后，艺业提高更快。曾代麒麟童登台演出，一举成名。适北京有戏院约麒麟童，麒麟童乃介绍由刘汉臣组团到北京演出，演毕被约到天津下天仙戏院，住南市聚华后兴隆客栈楼上，有一年轻妓女向刘汉臣表示好感。未几，刘汉臣被北京约走，在此期间该妓被直隶省督办褚玉璞收为三(一说为七)姨太。刘再回天津演出，更受欢迎。该三姨太带三个马弁，连续看刘汉臣三天戏，第四天即请刘汉臣吃饭，勾引并威胁如不应承即在褚玉璞面前说坏话，刘汉臣只好应付。马弁向三姨太一再要钱，未得满足，故于褚玉璞面前露了口风。褚玉璞假说出门，派侦探长张文斌抓了三姨太和刘汉臣。张文斌系戏迷，拘押刘汉臣后，予以优遇，拟俟机营救之。北京某军长与褚玉璞为盟兄弟，该军长之母亦为戏迷，尤喜刘汉臣演戏，以褚玉璞干娘的身分，要求释放刘汉臣。结果适得其反，褚玉璞暗下令，就地处决。刘汉臣被枪杀于南马路第二监狱。时在民国十六年(1927)。

张寿臣以典雅口语化语言演述，由于就地取材且故事情节严谨，听众极为欢迎。在茶楼可说半月左右。经常与《白宗魏坠楼》连演。如单独演出，也用《白宗魏坠楼》之结局，即褚玉璞下野逃窜到山东被刘珍年捕获，活埋。书中说刘珍年系刘汉臣之叔(或伯父)，杀褚玉璞为刘汉臣报仇，是为平复听众之不平心情。史实为褚玉璞确被刘珍年活埋，但刘珍年原系褚玉璞部下，与刘汉臣被害事无关。

《枪毙刘汉臣》在书场说五至七天。张寿臣以外，尚有很多评书艺人说演。其中，张立川学自张寿臣，杨立恒、程立新、王立荃、刘立福皆直接或间接学自张立川。张枢润曾向张寿臣学这一书目，张枢润年龄较大，当年又曾看过刘汉臣演戏，故演述的内容较丰富，演出时间也长些。

演述这一真实事件的评书走红之后，民国三十二年张鹤琴也据这件实事编写了《前台与后台》，借用舞台剧的表现形式、以相声表演方式作为主要演出手段，名为“笑剧”。内容较评书有所变化：写军阀许某之三姨太，看中伶人麒派老生刘月亭，另一伶人高小楼从中撮合，并趁机与三姨太私通，结果三人均被许某枪毙，刘月亭蒙冤而死。对军阀家庭及戏班前台与后台情况描写尽致，布景富丽，台上搭台，戏中设戏，颇能吸引观众。民国三十二年3月由兄弟剧团在庆云杂耍场上演。陈亚南演刘月亭，小蘑菇演高小楼，荷花女演三姨太。陈亚南在戏中串演京剧《追韩信》，颇获好评。连演百余场，场场爆满。后又于民国三十二年5月演出了续集《前因与后果》，描写军阀许某失势，丧生于另一军阀之手。

**枪毙屈香九**　时调曲目。原作者为朱文良(小朱老儿)。据北洋军阀时期天津实事编写。

叙奉系军阀一副官屈香九，到天津为奉军办理制作军装事项。在津与南市双花堂妓院妓女花少舫热恋，花天酒地，挥霍无度。几个月后，所带川资、公款耗尽，于是铤而走险，持枪抢劫了法租界振记银行。携花少舫逃离天津时，在老龙头（今天津站）被侦探人员抓获，警察厅厅长杨以德审问，屈香九对抢银行事承认不讳，被判死刑。“出红差”（即被处决犯人）赴刑场路上游街示众时，由东门外警察厅沿水阁大街经东马路南段到东南角，再经南马路、西南角直到西广开白骨塔刑场，沿途屈香九高唱评戏、京剧，直到刑场被枪决。

曲调为大数子。唱词句格长短不一，江洋辙。有的艺人在开头时先唱两句单弦，然后转入大数子调；也有的一开头即唱大数子调。演唱使用纯天津地方土音。由于曲调属于数板类型，内容又系天津实事，二十世纪二十至三十年代在民众中广泛传唱。

天津市艺术研究所藏有曲艺票友刘璧祥及张景焕演唱的音响资料。

**呼家将**　西河大鼓传统书目。长篇。又名《金鞭记》、《肉丘坟》、《呼延庆出世》、《呼延庆打擂》。

叙宋仁宗年间，开国元勋呼延赞之子呼延丕显（史书为呼延必显）被西宫庞赛花之父庞文陷害，全家三百余口无辜抄斩，尸首掩埋一处，人呼“肉丘坟”。呼延丕显之两子守用、守信因未在府中得免于难，遂连夜逃出京城。守信去北国投亲避难。守用逃至河南大王庄招亲，后生子呼延庆。呼延庆被王敖老祖收为弟子，习得超人武艺，了解自己身世之后，时刻不忘为全家报仇。清明节，呼延庆在结义弟兄孟强、焦钰协助下，潜入东京汴梁，祭奠肉丘坟，三次大闹京城，并在汴梁登台打擂，力劈凶僧欧阳子英，粉碎了庞文篡位称帝的阴谋。庞文一伙奸佞，倚仗是皇亲，欺君压臣，进而勾结外邦势力，卖国求荣，朝野军民共愤。呼延庆率子呼延平、呼延明等，招兵买马蓄积实力，等待时机为国除奸，为民除害。在朝中大臣包拯、寇准以及杨家将的全力援助下，终于除掉庞文为首的一伙奸党，替呼延氏祖辈大报冤仇。

呼延为复姓，故《呼家将》之书名，原本不妥。但艺人在长时期说唱中，为了表述和语言使用的方便，凡呼延家族中名字为双字的，一般都把延字省略，称为呼某某，如呼延守用，说唱时往往改成“呼守用”，久之成为约定俗成的用法。凶僧欧阳子英，艺人在说唱时也说成欧子英。

在天津最早说唱《呼家将》的艺人为清末民初的杨世友（艺名舍命杨）。杨世友的弟子臧福岚再传耿起树、刘起林，杨宝林及其女文艳也都以《呼家将》为代表书目。耿起树弟子马连登、郭连举，马连登之女马增芳等都经常在广播电台或书场演出《呼家将》。演唱此曲目的还有田起山、刘田秀、静林亭等。

京东大鼓有同名曲目艺人刘文斌经常演出，名为《呼家传》。

**侦察英雄韩起发**　山东快书曲目。短篇。1952年刘鹏据朝鲜战场实事编写。言前辙。

叙中国人民志愿军侦察班长韩起发和殷参谋率两个侦察班深入敌后，准备抓一个敌军官，了解敌情。发现一大村庄，村内有电话线拉出并有无线电声响，知定有敌先头部队重要机关，于是殷参谋率人在村外掩护，韩起发率一个组进村，经一番小型战斗，活捉了管电报的敌军官，带回自己阵地，胜利完成任务。

作品曾在《进步日报》发表。

**送女上大学**　京东大鼓曲目。短篇。董湘昆、寇庚儒创作。

叙旭日初升，朝霞满天。张老汉亲自担挑行李，送女儿桂兰上大学。于路途中，谆嘱女儿不可辜负贫下中农的推荐和期望。即以所用扁担为历史见证，与女儿共同回忆过去：昔年担挑儿女，乞食街头，曾被汉奸欺侮、以扁担毒打，觉醒之后，肩担扁担投身反侵略、反压迫斗争，为民族与阶级而战斗；和平建设新生活时期，用来挑爱国粮。提醒女儿，幸福生活得来不易，应保持劳动人民本色，要努力学习，将来建设家乡。

是“文化大革命”后期作品。取材于当时由工农兵推荐青年进入大学学习、培养工农兵大学生的政策实行期间的事例。篇幅较短，共八十六句，用言前辙。曲词朴实顺畅，通俗简明。通过父女对话、围绕扁担进行回忆，对人物、景物均以白描手法勾画。其中“夸扁担”之：“你别看，这个扁担，两头儿窄，当不间儿宽，不搁上载儿，它不弯；要搁上了载儿，两头儿颤，当不间儿颠，分量再重也不压肩”借鉴了传统京东大鼓曲目《蓝桥会》等曲词中的“扁担赞儿”。全曲以扁担暗喻人生重任，以红日、朝霞喻革命思想及青年人光明前途。

作品发表于1973年12月23日《天津日报》第四版。业余京东大鼓演员董湘昆首演并灌制了唱片，是其代表曲目。其弟子郝德宝等亦常演出。二十世纪七十年代后期以来已不再演出。

**送崔通**　西城板传统曲目长篇书《清烈传》片断。西城板著名独立唱段之一。

叙黄三太在双岔路镖打秦尤，刀劈柳玉春，崔通自觉势孤，以金蝉脱壳计逃到元通观，观主孔华阳系崔通师伯，好言慰藉，又托词天光好，宜赶路，强送崔通出观上路。崔通无奈辞出，既愤恨孔华阳不肯收留又无颜回太仓见秦尤老母。只好挣扎回转江苏，养精蓄锐，再约江湖朋友，到绍兴寻找黄三太等报仇雪恨。

姑苏辙。五字句、七字句、十字或十字以上句式交替使用，衬垫字较多。用天津土音演唱。

沈华亭代表作，吴静山、殷小亭、高小川、李永泉均演出。业余演员刘小江得沈华亭真传，演唱韵味最佳。有录音资料存天津市艺术研究所。

**洪月娥做梦**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。取材于民间流传的演义故事。

叙女将洪(红)月娥与唐军交战，爱慕唐将罗章，施计擒归本阵，求亲被拒。至晚于绣阁中辗转思之。忽鼓乐喧天，人报罗章迎娶，花轿在门，月娥大喜过望。于是兄嫂待客催妆，

老母叮咛种种为妇之道，乃别家登轿。合卺礼成，洞房中小姑调笑，罗章敬酒。正畅心如意时，被更锣惊醒，始知为南柯一梦。

乐亭大鼓曲文较为细腻，大量采用北方乡间民俗入曲，如待客方式、嫂嫂送离娘面及送亲的场面等。叙洪月娥心理亦极生动，如吃离娘面时不肯使娘家或婆家受穷，而决定"吃半碗来留半碗，让两家贫富均匀着"。是王佩臣代表曲目。王佩臣弟子靳遏云、新韵霞、小佩臣等均善演。二十世纪五十年代王佩臣曾加工整理，后久已无人演唱。

京东大鼓、平谷调、西河大鼓、河北乐亭大鼓等多个曲种均有同名曲目演出。各曲种词句详略与叙述重点不尽相同，但大多均使用梭波辙。多使用夸张手法。叙述方法上有先说明月娥入梦及月娥醒来方知是梦的不同处理，述月娥心事亦有直露与含蓄的差别，甚至有的曲种唱词中述月娥梦已生子者。京东大鼓艺人刘文斌等亦擅演。

王佩臣留有民国三十一年(1942)灌制的唱片两张。刘俊海二十世纪二十年代留有平谷调唱片一张，业余演员李承秀二十世纪八十年代留有京东大鼓全段录音。天津市艺术研究所存有以上音响。

**要女婿**　　天津时调传统曲目。短篇。又名《要婆婆》、《撒大泼》。

叙徐姓老夫妇，所生三女，长女次女早已出阁，只剩下老闺女金喜。金喜急于出嫁，并已选定意中人，其母则多有挑剔。因而母女发生争吵。发展到母亲盛怒而打金喜。金喜滑跌，但"爬起来还得要女婿"。

为拉哈调拆唱小段，共八十句，一七辙，有两种曲本，内容大同小异。一为"家住天津鼓楼西，地名叫树德里，他爸爸拉过胶皮"。一为"家住河东鸽子集，从前开过换钱局"。演出时演员进行简单化装。清末时母女皆由男艺人扮演；至民初母亲多由男艺人扮演，女艺人扮演女儿。1957年天津市第一届曲艺杂技会演大会闭幕后，选出晋京汇报演出的节目中，即有朱文良、李玉花的拉哈调《要女婿》，化装、表演都保留了民初以来的格调，引发了观众的极大兴趣。

**前车鉴**　　京韵大鼓曲目。短篇。杞忧生作于民国初年。

曲文述印度、波兰、越南三国被英、俄、德、奥、法等国侵略吞占、成为殖民地之后，人民饱受亡国之痛苦。释其亡国原因为国民不知爱国、不知强国。印度不练兵、不兴学、不开通民智；波兰人心不齐、党派纷争；越南君臣残暴苟安。以其亡国灭种之悲惨境遇讽喻国人，应引为前车之鉴，从而上下一心，自强不息，抗御外侮，保卫国土，振兴中华，不使三国的悲剧在中国重演。

全文共一百二十四句，以七字句式为主。夹有两段散诵式说白。开篇有"引场"六句，为梭波辙；正文五落，用言前辙，第四落叙越南事一节中间加说白。第二、三、四落分述三国均以相同句子结束，如"(印度)亡国人民苦，你说可怜不可怜"。

曲词用白话文，朴实通俗，不尚修饰，述事、说理全用俗语，语气诚恳亲切。如"引场"：

"前有车，后有辙，人间不易是生活。……莫把光阴再错过。"又如引场后交代之话白："诸位今天来的(得)好巧，听学徒唱一回《前车鉴》。前车鉴是哪一回事？……印度波兰越南三国，只因他那国民，不知爱国、不知强国，教人把国灭啦！劝我国民，赶急的自强起来，才可脱那亡国的祸。就如同前面的车子翻啦，后面的车子就别再走这条路，才可以保无害。"又如曲文指出"最苦是国亡种亦要灭"，而不同于中国历史上之朝代更替，亡国只亡一姓。第五落中，号召"努力努力齐努力，救亡的事情做到十全"，列出应当提倡与保证做到：一、纳税、完公债，不借外国贷款，二、好男儿当兵保国，三、四、办陆军、海军、踊跃为国家筹款，五、兴新教育、开发民智，六、办工矿实业，七、提倡国货，八、守法不做汉奸，九、不怕死，十、不爱钱。均针对当时时局。曲词说理、譬喻，生动有力，对比句的使用，加强了语势，使听曲人得到深刻印象。

作品发表于民国四年(1915)8月29日《社会教育星期报》第五号，由山东省公署教育科寄送。原题"京调大鼓"。其时，清帝逊位未久，国家尚未获得真正统一，军阀、派系争斗正剧。作品发表同时，天津艺曲改良社、社会教育办事处组织盲童训练班之学员训练演唱，在宣讲所等场合及集会范围演出，有较广泛影响。

**独占花魁**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。其他曲种为中篇。《独占花魁》全名《卖油郎独占花魁》，又名《卖油郎》，《花魁从良》。天津流行的曲种普遍演出，较著者有乐亭大鼓、京韵大鼓、单琴大鼓、西河大鼓、唐山大鼓、滑稽大鼓、河北乐亭大鼓、河南坠子、南城调与单弦等。内容取材于明冯梦龙《醒世恒言》卷三《卖油郎独占花魁》及清代李玉之《占花魁》传奇。

叙北宋末年，金人南侵，百姓纷纷逃难。少女王美娘(原文作莘瑶琴)途中与家人失散，流落杭州(一作苏州)，沦入王九妈妓院。因貌美多才得"花魁"之号。卖油郎秦重路见花魁，心生倾慕，乃储积银钱，两年之后始得约见花魁。适花魁酒醉拒不接纳，独自酣卧。秦重枯坐守护。至夜花魁呕吐狼藉，秦重解衣承吐，又细心照料。花魁酒醒，深为感动，赠银令归家营生计。(以上为头本，单本《独占花魁》演至此)别后，花魁每于失意时思念秦重。因得罪富豪吴氏，将其挟入湖船，肆意凌辱，又弃之于湖边而去。花魁痛哭。适值秦重进香经此，急施救助，送归院中。花魁乃决意脱籍，随秦重从良。(以上为二本，亦名《花魁从良》)

《独占花魁》流传颇久，各曲种演唱该曲目皆以叙事为主，曲词通俗活泼，所述人物形象不尽相同。

乐亭大鼓所用曲本始于二十世纪二十年代，以描绘花魁形象和青年男女情思为主。花魁衣着装饰全如民初妇女："糯米的银牙、金牙套着镶"，"上身穿，库葛的小袄儿本是一个时新样儿，……肥中衣儿宽裤脚儿得把那空气放，小金莲儿真不大、将够二寸长，上海式的小坤鞋儿登在她的足上，丝线儿的洋袜子，哟！挺老长啊，颜色是淡黄"，出门时乘坐"胶皮车"(即人力车)。秦重初见花魁回转油坊，思念花魁一节，有花辙"闹五更"为鼓曲中常见形

式。乐亭大鼓之“闹五更”在江洋辙唱词的基础上，使用了中东、乜斜、梭波、怀来、言前等辙。于称赞花魁容貌时有句为“巴拿马赛会奖章得头等，地道的中国货谁不赞成”！应是当时“维持国货”潮流的反映。

乐亭大鼓唱词流畅谐趣，句式灵活，长短句子混用，常在句子前后加句头、句尾并于句中加入大量衬垫字。为王佩臣及其弟子小佩臣（佟慧莲）、靳遏云、新韵霞之代表作。

单琴大鼓二十世纪三十年代中期以后之唱词，故事情节、结构同乐亭大鼓，亦为江洋辙，也有“闹五更”一节，一些唱句也与乐亭大鼓的唱句相同，惟叙述、描写更为琐碎，对于人物形象的勾勒则有了与时代一致的变化，且使用了大量新式词语。如花魁的装束为：“头上的青丝乌黑瓦亮，烫的本是飞机头，戴着一朵儿芭兰香；……金丝绒的女旗袍儿时新又时样，袖儿挺短，小胳膊露挺长。十指尖尖嫩笋一样，美国的紫金表样儿是个长方。肥中衣儿散裤脚儿为把空气放，高装儿的丝线袜颜色是淡黄。幼年间是天足，不是现放，高跟儿的女皮鞋，真叫‘倍儿’光！”所乘坐的“洋车”也改为装有脚铃的“包月车”，更为豪华，气派。秦重的衣着也相应改变为：“头上的分头拢得倍儿亮……格线儿的洋袜子、认脚儿鞋一双。”写到街景，则是“便道上走行人马路在中央，倒有巡警宪儿兵给站岗，怕的是来往行人怕被车辆伤”。唱词中又分别以京剧名伶梅兰芳、毛世来和评戏女伶芙蓉花、白玉霜比喻秦重和花魁。不仅较乐亭大鼓有许多变化，即与三十年代中期演出的单琴大鼓相比，也有了不同。翟青山、张岐山及翟万盛等人擅演。

京韵大鼓最早为清同光年间艺人胡十（金堂）演出，其所传之“津派”京韵大鼓女艺人王红宝、赵宝翠、宋二荣、京翠卿等均擅演。宋五（玉昆）与张小轩亦曾演出。唱词以十字句为主，混用长句与短句，较为灵活。文辞朴素，着重以写实手法描述人物及社会现象，如妓院规矩、妓女见客方式、鸨母图钱财之丑态等。

单弦旧本为两本，头本《卖油郎》至赠银，使用〔曲头〕、〔数唱〕、〔罗江怨〕、〔四川歌〕、〔剪靛花〕、〔太平年〕、〔倒推船〕、〔西韵〕、〔银纽丝〕、〔靠山调〕、〔叠断桥〕、〔湖广调〕、〔郭栋南城调〕、〔打花鼓〕、〔云苏调〕及〔曲尾〕等牌子；二本为《独占花魁》，换补了〔叹十声〕、〔玉美人〕、〔四板腔〕、〔硬书〕等曲牌。

后荣剑尘编演六本《独占花魁》。有述二人身世及后来各自与骨肉重逢等情节，完全依小说原文。

唐山大鼓分为《秦重挑魁》、《吴霸抢魁》等回目，魏喜奎在天津常演。

河南坠子乔清秀、董桂芝、程玉兰、马忠翠等人均常演出此曲目。

天津市艺术研究所存有京韵大鼓宋二荣（1908 年）、王红宝（1908 年）唱片音响，宋二荣所唱为前段路遇、入院，存唱词三十八句；王红宝所唱为后段，增加了醉酒情节，存唱词五十六句。另有民国十八年（1929）王佩臣灌制的唱片、翟青山三十年代灌制的唱片及翟万盛八十年代演唱的录音资料。

**独胆英雄吕松山**　京韵大鼓曲目。短篇。丁元编写。

叙山东省牟平县油脂工人吕松山，参加中国人民志愿军，赴朝作战。一次战斗中，担任突击手，在枪林弹雨中奔跑突袭。部队深入歼敌，士兵各自为战，吕松山弹药打光，即取敌军尸体所留弹药坚持猛攻敌地堡。终于迫使堡中三十余名敌兵挑出白旗，缴枪投降。吕松山亦光荣负伤，战友赶至救护。吕松山被誉为“独胆英雄”。

全曲七十二句，分为三落。言前辙，上句亦基本押韵。是规整的十字句式。开篇十句概括战争缘起、现状，以下全按时序叙述。语言通畅明白。唯韵脚用字重复较多，如“前”、“边”、“弹”、“山”、“战”等，均频繁使用。

作品发表于1950年12月23日《新生晚报》第三版。是1950—1951年间上演较早的新曲目之一。由小彩舞排演，并灌制唱片。

**战长沙**　京韵大鼓传统曲目。短篇。是《战长沙》故事之第一本，亦名《韩玄点兵》。本事见罗贯中著长篇小说《三国演义》第五十三回《关云长义释黄汉升》。

叙刘备麾下大将关羽带周仓、关平及五百校刀手将取长沙，于城外扎营。长沙主帅韩玄闻报，忧虑长沙城孤掌难鸣，聚将议事，又单请中郎将黄忠共商御敌之策。向黄忠述刘备兵力、将士才干及以往战绩，细数关羽为人行事，并深致对黄忠倚重之忱。黄忠激怒，慨然自任退敌。韩玄乃加强防范，调整兵力，亲自登城掠阵。黄忠点兵五百，奋勇出城，人报关羽邀战，黄忠大怒，以为关羽藐视长沙。即抽关落锁，鼓噪而出。

京韵大鼓曲本为艺人霍明亮据清代子弟书中篇硬书《三战黄忠》编演。硬书《三战黄忠》有六回本，《韩玄点兵》为第二回内容。曲文基本是硬书原文。篇幅较短，共七落，一百二十四句。中东辙。开篇四句即为正文，由关羽带兵攻长沙自然过渡入韩玄方面。下文一百二十句全写长沙城中议事、调兵，不直接涉及征杀战斗场面。刘备一方情况由韩玄口中述出，亦有详略之别：张飞、赵云各举一事见其猛勇；诸葛亮远举其火烧博望坡、近述其取桂阳、零陵之谋略，事稍详；于关羽则详细概括生平，在第四落中用三十六句为其立传，尤注重辞曹归刘等节。黄忠之地位、骁勇亦从韩玄的礼待作侧面烘托。着重表现韩玄对黄忠之依赖心理。

曲词以七字句为主，简洁庄重，曲中人物语气从容舒展，各合身分，亦体现出旧日戏曲中对关羽礼敬如神的情况。

霍明亮之后，刘宝全、白云鹏、张小轩各派均擅演，词句不甚相同。后张派失传、白派传人亦不常演，遂成为刘派独有曲目。刘派传人如小黑姑娘、良小楼、林红玉、章翠凤、李艳芬、桑红林、小岚云、小映霞、白凤鸣及小彩舞均以其为代表曲目。小岚云演唱多用衬字，增加了曲词爽脆成分，其弟子姚士泉亦能演。

刘宝全曾于民国五年(1916)在百代公司灌制《战长沙》唱片一张。小岚云留有演唱录音。天津市艺术研究所存有以上音响。

东北大鼓、西河大鼓、单琴大鼓等曲种均有同名曲目演出。

**赵云截江**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。又名《赵云追舟》、《截江夺斗》。取材于《三国演义》第六十一回“赵云截江夺阿斗”。

叙吴主孙权因刘备借荆州不还，定计命周善过江诓请孙夫人携阿斗回吴，以扣留阿斗做人质向刘备讨还荆州。孙夫人一时不察，携阿斗登舟。赵云赶至，周善急吩咐开船，赵云乘马沿江追赶，遇一渔舟，乃弃马登舟追及吴船，跃上大船，夺过阿斗。但船依然东进，危急之时，张飞乘船追至，杀周善，与赵云保护阿斗过舟，诸葛亮来接，一同返回荆州。

京韵大鼓用江洋辙。曲文原为九落、约二百七十句。演唱需时三刻钟以上。近年演出时一般只唱后面的五落，而将前四落一百余句张昭向孙权献计过程的内容浓缩为四句，加上预示后文的四句唱词，成为开篇。是为简本。前半写周善过江，孙夫人登舟，后半则以较多笔墨，着力描写赵云忠心耿耿，救护阿斗。用十八句唱词描绘了赵云的威武形象，又用三字、四字垛显了赵云的英勇：“赵子龙，着了忙，忙摆动，手中枪，恰好似，蛟龙摆尾，怪蟒摇头，啪啪啪啪雕翎打落在长江。”曲文叙至赵云削断吴军兵器，略去其后登船夺斗及张飞追及，孔明来接等情节。

该本为刘宝全所用，是其代表作之一。二十世纪二十年代他曾在高亭公司灌有《赵云截江》唱片一张，所录内容正是后来删去的部分。刘派传人小岚云、桑红林均擅演。小岚云以演唱的大气磅礴、威武雄壮著称，桑红林以表情动作取胜。桑红林在孙夫人的从人出门上马和一同离岸登舟等处，有精彩的连续动作。中央人民广播电台及天津人民广播电台、天津市艺术研究所存有小岚云《赵云截江》的录音。

京韵大鼓另有同为江洋辙的曲本，题为《长江夺斗》，全文一百二十四句，以赵云登舟后的情节为重点。系霍明亮、张小轩等人用本，今已不传。

联珠快书、西河大鼓等曲种有同名曲目演出。

联珠快书。江洋辙，完全按照《三国演义》的情节，述周善过江诓孙夫人及截江夺斗。唱词九十余句，分〔书注头〕、〔春云板〕、〔流水板〕、说白及〔连珠调〕五部分。说白较长，赵云追舟、夺斗、护斗和张飞的出场、杀周善以及全段结尾处都有以四字垛为主体的长句，末句为五十六字。联珠快书名家均擅演。曾振庭的代表作之一。张剑平曾演出拆唱《赵云截江》。

**挑华车**　　联珠快书传统曲目。短篇。取材于钱彩《说岳全传》第三十九回《祭帅旗奸臣代畜　挑华车勇士遭殃》，并参照京剧《挑华车》剧本编写。

叙宋高宗被困牛头山，岳飞领兵与金兀术交战，岳帅升帐派将，独未派高宠，高宠愠怒请战，始派其保护大纛旗。山下两兵对阵、主帅对话，兀术劝岳飞归顺金邦，此时高宠跃马而出，枪挑兀术右耳金环，兀术败退、高宠追杀，至一山岗，一声炮响，金兵推出铁华车，高宠恃勇枪挑华车，终因所乘马力尽难支，高宠被压阵亡。

中东辙，对高宠打扮及其藐视番兵、怒斥兀术等处均有气势雄壮的描写，是曾振庭的

代表作之一。曾振庭弟子张伯扬亦擅演，二十世纪五十年代末，张伯扬曾将唱词加以整理，对文字做了调整润色，如对金兀术原词称“昌平王”整理本均改为“金兀术”，原作用赞颂之词称金兀术为“志吞四海、威震中原、昌平王四太子、化外番邦一位创业英雄”，整理本改写为：“野心狂徒金兀术，侵犯南朝他是祸首元凶”。改动较大之处还有岳飞解释不派高宠出战的原因：“你面带晦光非吉兆”，整理本改为岳飞说高宠“连日战争、虎体欠安，怎能上阵”，高宠则说：“在这被困之中，决战之时，我怎能摘盔卸甲稳坐营中。”结尾之处，原作无挑华车描写，只说一声炮响“放下了千斤重、万人惊，铁打的华车压倒了英雄。”整理本增加了对挑华车的具体描述，从挑第一辆、第二辆，直至连挑十一辆华车，最后因马力不支，“这才压倒了英雄”。

张伯扬演唱时还在说白处增加三弦伴奏，二十世纪六十年代初曾参加河北省曲艺会演，获奖，成为张的代表作之一。天津人民广播电台存有张伯扬的演唱录音。

**挑　眼**　时调传统曲目。短篇。又名《热客挑眼》。

叙嫖客受到所交妓女轻慢，有心与其理论又认为不值，绝交又有所不忍。再至院，妓女以及老板、伙计、老妈、院中姐妹都趋前承奉，妓女更软语劝慰，矢志相从，嫖客始得释怀。

曲文结构用四季调格式，全曲分为四段，分别以春、夏、秋、冬起兴，内容与季节并无关连。每段一辙，依序用一七、前言、人辰、怀来诸辙。唱词完全口语化，使用天津方言，又多以行院中用语及市井俚言入曲。如“叉杆和老板、捎带花钱的客，归里包堆算不了一回”，又如“小姑娘同着朋友骂山音，拿好爷们当做窑皮”，“我有心陪着朋友去找场，人物字号百不结记”，“我的事由儿俱都有根”等等，接近当时实际生活。

旧时时调艺人均演唱，也是落子馆常演的曲目。二十世纪五十年代以来不再演出。林翠福留有二十世纪前期灌制的唱片一面，天津市艺术研究所存有音响。

**美名远扬**　相声曲目。对口。苏文茂作。



叙某甲是一会计，羡慕演员有名有利，困扰于名利双收的幻想，本职工作受到影响，发生事故造成国家损失。经帮助将事故为素材写成小品文《3+3=8》得以发表，便以名人自居，得意忘形。但因稿费仅八元，乃立意写长篇小说，被乙制止；甲又改为要写短篇小说，并以“苏示”为笔名写文吹捧自己。被退稿后又要做改编家，选择“捷径”，改头换面抄袭他人作品，被揭发，只得公开检讨。当发现检讨书发表时亦署己名时，不禁大悔：不如当初净写检讨书更容易出名！

属子母哏型文哏相声。甲始终以角色“哏会计”身份出现，乙则以旁敲侧击法层层剥茧，引出甲的每一步想法做法。

作品讽刺了不务实际的幻想者和受到名利思想侵蚀、爱慕虚荣的人。语言朴素、干净，

含蓄，点到为止。甲始终处于良好的自我感觉之中，糊涂、愚蠢而不自知，与乙方清醒、一语中的形成强烈的反差。

原作发表于1962年《曲艺》第六期。二十世纪六十年代由苏文茂、朱相臣演出，七十年代以后由苏文茂、马志存合说。内容风格无明显变化。天津市艺术研究所存有苏文茂、马志存演出录音。

**说西话** 　荡调传统曲目。短篇。

曲词调侃山西人做买卖和生活习性，具有山西风情。如“干什么活儿不会做，老西在外头脱土坯。土坯脱了倒有三天整，西北乾天下大雨。这不滴溜溜、呱哒哒、落成了一堆泥。老山西甚是着急，这样的买卖可做不得！”于是“大伙儿商量着开了一个饭铺，跑堂的掌柜的都是老西”，所卖均为山西特有食品如“刀切面、手拉面、羊肉包子、豆馅包子、黄面儿包子，还有一个小小盆儿换一回腊八儿粥，放蒜、搁上一点儿醋……”。

曲文一七辙。有摹仿方言（山西话）成分。演唱时，部分字音用山西方言读法，故唱腔略有晋省戏曲韵味。通常由两人演唱。但虽有问答形式如“你怎么认得我是老山西？”“我问老西你卖的都是什么货？”而仍为齐唱。

荡调艺人如大荣、大凤，翠兰、翠喜，金子、银子，石氏姐妹（春香、秋香、金香、玉香）等均擅演。其中大荣、大凤，翠兰、翠喜于二十世纪二十年代分别灌制了唱片。词句基本相同，均保留唱词十四句。天津市艺术研究所存有音响。

**洛阳桥** 　河南坠子传统曲目。短篇。源于《普度新生救苦宝卷》中观音菩萨度吕洞宾成仙的内容，并据民间传说之吕洞宾故事编演。

叙吕洞宾云游，到岳阳楼登楼眺远，观景饮酒。适孝子蔡状元修造洛阳桥，尚缺三孔，无力完成。南海观音大士为助其成功，变化为东海敖来国女子，乘五彩莲船来到岳阳楼下，弹唱乞钱，又宣称打彩招夫。一时，富贵子弟纷纷以金珠财宝投之，皆不能中而堆积满船。洞宾于楼上望见，知乃观音到来。因急于超凡入圣，亦变出一元宝打中莲船。观音即起至空中，诫吕洞宾不可贪花恋酒，并以蔡状元修桥大事嘱托后飘然而去。吕洞宾将黄沙抛入江心，立成大桥三孔，并就此得道成仙。

曲文用言前辙，一百零八句。基本为七字句式。曲词通俗浅显，使用方言及象声词，如“歪拉歪拉歪”、“淅啦哗啦”和“忽喇喇”、“呛唧唧”等。吕洞宾观赏江景一段，即用京韵大鼓《单刀会》关羽观江景之“（一闪二目）把江景观。但只见，碧晶晶的晴天红扑扑的日，巍耸耸的高山叠翠翠的盘：光闪闪的波涛层叠叠的浪，白花花（亮亮）的汪洋上下翻”一组句子。

河南坠子各派艺人均常演唱。如马忠翠、张永发、董桂芝、乔立元等。演唱形式有一人唱，亦有两人对唱。

乔立元二十世纪三十年代灌制了唱片。天津市艺术研究所存有音响。



**春来了**　天津时调曲目。短篇。王允平(见图)创作。

曲文以"文化大革命"后拨乱反正逐步深入、人们思想观念变化为背景。描写严冬刚过初春乍临,冰河溶化,草木萌芽,乳燕欢唱,小鸭戏水等一派生机盎然的景象。唯有杏花姑娘还躲在花苞里不肯醒来。被春风唤起后,睁开泪眼,诉说多年来饱尝严冬摧残的辛酸往事,又在春风的劝说引导下丢弃颓靡,重新抖擞精神,焕发出动人的妩媚和光彩。喻示了全国形势飞快好转,前景可喜。

全段二十八句,江洋辙。在句式规格上有所突破,长、短句变化灵活。运用拟人的修辞方法和近似散文诗的描绘,借物抒情,寓情于景。具有纤巧、细腻、含蓄的特点。由天津市曲艺团李光和弦师马涤尘设计唱腔,并增加了伴奏配器。运用〔靠山调〕曲调大胆改创,新腔迭出,具有明丽清新的色彩,能充分体现作品的内蕴风格。

1981 年天津市曲艺团时调演员高辉首演。参加 1981 年全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出,获一等奖,并于 1983 年获首届天津市鲁迅文学奖。曾先后于 1981 年《天津演唱》第八期、1981 年《曲艺》第十一期、1982 年沈阳春风出版社出版的《北方曲艺选》和 1984 年百花文艺出版社出版的王允平作品专集《春来了》中刊载。

**祝英台闹五更**　河南坠子传统曲目。短篇。取材于梁山伯、祝英台故事。亦作《闹五更》。

叙祝英台女扮男装在书院与梁山伯同窗三载,将告别归家。二人殷殷话别,至夜同榻而眠。英台早已心许山伯,乃设词试探。山伯诚实忠厚,并未查觉。两人竟夜长谈,天明英台登程返乡。

曲文用传统手法,一更叙一事,用一韵,形成花辙唱法。如董桂芝所唱即用灰堆、怀来、言前等辙。曲词通俗风趣,以七字句为主。具河南坠子特有之叙事法与风格。如二更一节,有英台"埋怨不把旁人怨,我埋怨师父老祸害。打俺骂俺俺也不恼,好不该那象牙床上立下界牌。立下界牌不打紧,咱弟兄蜷腿伸不开。尊了声大哥,你伸腿儿睡吧,但蹬倒界牌扶起来",侧面述出了书院老师知英台为女子,预为防闲情节。而下文中山伯"闻听把口开,再叫声九弟你听明白。俺家穷来你家富,你上山带来好铺盖。伸腿蹬坏蓝线缝,高山上少针无线,缝也缝不开。蹬倒了界牌不打紧,咱弟兄蜷腿伸不开。老师父要是知道了,有四十戒尺真难挨!"进一步对书院老师的用意加以说明,亦写出山伯憨厚淳朴性格。

河南坠子各派演员唱词有别。董桂芝于二十世纪三十年代灌制了唱片。

**洪武封宫**　梨花大鼓传统曲目。短篇。

叙朱元璋幼丧父母,在普济寺出家,师父死后被师兄弟赶出,投马家牧牛,睡卧在牛棚中。马家小姐秀英于绣楼做女红,忽见牛棚起火,映红庭院,急与丫环至牛棚查看。至则见牛童蛇钻七窍,知乃帝王之象,乃支开丫环,唤醒牛童,下跪讨封。元璋即以牛羊为文武臣僚、干草为雄兵百万,封秀英为正宫国母。秀英以金钗赠之为凭,又脱己之红袄衣之。二人

对天盟誓。适马员外到来，见状大怒，令仆从捆缚二人。被朱元璋盟友解救。

梨花大鼓又名《洪武爷放牛》，人辰辙，一百二十句。由朱元璋行乞被马员外收留牧牛述起，有朱元璋被冻得真龙出窍、见马小姐后自述三十二岁当为皇帝等情节。马小姐名千金，随侍丫环二名亦迫元璋封为东西二宫。无赠钗及马员外出场等情节。

河南坠子、单琴大鼓、西河大鼓等曲种有同名曲目演出。

河南坠子曲本较其他曲种有大差别。谓朱元璋少时在马家寨马员外家放牛，夜宿牛棚，土地唯恐冻坏真主，置夜明珠于其怀中。光照庭院，马小姐与丫环腊梅来救火。见真龙出现而讨封。元璋封马小姐为后，腊梅为东宫。后迎二人入京，马小姐无福，入宫吓死，腊梅乃为后。因自幼劳作，未缠足，而有“马大脚”之称。

单琴大鼓、西河大鼓等曲词大致相同，中东辙。一百十四句左右。西河大鼓又名《洪武放牛》。单琴大鼓为翟青山等常演曲目。

**玲珑宝塔**　西河大鼓传统曲目。短篇。又名《玲珑塔》、《绕口令》。是众多绕口令曲目中的一种。



以“高高山上一老僧”领起全文。述老僧收徒八人，各执一役，令互换操之，皆不能。老僧怒，罚使八人数塔。于是将十三层宝塔内之和尚、经、铙钹、高桌、磬、木鱼、灯、金钟等逐层数之，并快速唱出。先正数，数单层；后倒数，数双层。最后以西北风刮倒宝塔、刮散一切作结。

唱词中东辙。是技巧性曲目。演唱要求字清，快而不乱，且每层之物品件数不同，如：高桌一张四条腿，金钟一只整四两，其他均为一个(件)，数塔时逐层相加，非熟练之至不办。民国二十六年(1937)马增芬在天津灌制唱片两张四面，唱至十二层时，误将高桌十二张四十八条腿唱做“十二张高桌二十八条腿”。天津市艺术研究所存有该唱片音响。

**秋窗风雨夕**　梅花大鼓曲目。短篇。作者周汝昌。据《红楼梦》第四十五回《金兰契互剖金兰语　风雨夕闷制风雨词》中的情节改编。写于1962年，1982年6月，首发于《天津演唱》。

叙秋日，林黛玉闷坐，薛宝钗来潇湘馆探视。林黛玉流露寄人篱下之苦况，宝钗劝慰，约晚间再来相叙。至晚天色骤变，冷雨凄风，黛玉倍增烦闷，乃以秋窗风雨为题赋诗以遣怀。此时，宝玉突冒雨来探望，黛玉欣慰，深感其眷顾之情。

曲文融叙事、写景、抒情为一体，而叙事略，绘景祥，重在抒情。多处运用排比句“一阵儿”、“我也知”、“看不见”等以加深情感表达。语言典雅，词汇丰富，辞句华丽，既保持了原作风貌，又有新意。音乐设计赵学义，以传统梅花调为基本旋律，在板式、节奏上均有一定变化，唱腔亦有一定创新。

花小宝首演并参加1982年第三届“津门曲荟”老艺人专场演出。籍薇也曾演唱并在天津人民广播电台录音播放。

**秋景黄花**　　卫子弟书曲目。诗篇。

由八个七字句组成，言前辙。用顶针格。词句典雅。曲文为：“秋景黄花雨露寒，寒蛩窗外扰人眠，眠听嘹唳孤飞雁，雁过南楼霜满天，天寒喜放篱边菊，菊正黄时月又圆，圆月当头杯在手，手擎美酒醉花前。”

清末民初卫子弟书艺人华学源传授给票友杨芝华，华学源与杨芝华均曾演唱。后刘吉典将杨芝华所记《秋景黄花》工尺谱译成简谱，曲谱及唱词在1982年《曲艺艺术论丛》第三辑上发表。

**活捉三郎**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。系据昆曲剧目《借茶活捉》中“活捉”一折改编而成。阎婆惜另称阎惜姣，在此则名为阎雪娇。

叙阎婆惜被宋江杀死后，眷恋张文远，一灵不泯，恍惚间来至东岳庙中，向神祇诉说被杀情由。东岳大帝怜其为张文远而死，令土地送其阴魂往寻张文远。张文远已于日间闻知婆惜死讯，忆及其生时彼此恩爱及婆惜丰姿，辗转叹息。不料婆惜现身之后，张文远惊惧万状，弃绝以往恩情，告以人鬼殊途，彼此无涉，拒与偕行。婆惜恨其负义，愤怨已极，乃解罗带拴张文远颈，捉其魂魄而去。

京韵大鼓《活捉三郎》曲词不止一种，有江洋辙、言前辙、一七辙三种。江洋、言前二种曲本编写演唱均较早。清末，天津京韵大鼓艺人花五（桐春）之江洋辙本唱词常自珍秘，刘宝全求而不与，记者某于花五演唱时记词亦不允。后刘宝全得北京报人庄荫棠（延禄）帮助，另编写了一七辙唱词。排演之后，成绩在前两种之上。自此，京韵大鼓艺人渐多采用一七辙本，江洋辙曲本乃失传。

一七辙曲本问世于民国初年，编写立意与角度均较新颖。结构、词句及活捉场面均对同名昆曲有所借鉴。开篇及结尾寓破除迷信及劝世之意。结构严谨，上下句通押。句式规整，文辞细密华丽。状物、绘景、写人均生动形象，语言富音韵美。使用大量象声词、重叠词及由此而形成的排比句式，绘形绘声。全曲一百五十句，用重叠词即有四十句。婆惜魂魄离体至进入神殿一节连用十个重叠词写景色；婆惜阴魂见张文远、现身一节又连用十个重叠词写婆惜容貌、服饰；而现身之前更连用十二个重叠词组成六个对句，均为一闻、一见，渲染了阴森的气氛，衬托出张文远的阴暗心理。

京韵大鼓另本，即言前辙本，是白云鹏所用曲本。曲文之梗概、词句均与梨花大鼓本相近。全文一百四十句，八落。较重叙事。演唱者不多。题为《活捉张三郎》。业余演员李树盛能演。

是刘宝全、白云鹏代表曲目。刘宝全曾录制唱片一张两面。林红玉、小岚云、桑红林、侯月秋、小映霞等均擅此曲目，小彩舞早年亦常演出。

梅花大鼓、木板大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、河南坠子、南城调、单弦等多个曲种有同名曲目演出。

单 弦亦题《活捉张三郎》。摇条辙。〔岔曲头〕、〔岔曲尾〕之外，使用了〔数唱〕、〔倒推船〕、〔柳叶锦〕、〔梆子〕、〔硬书〕、〔四板腔〕、〔孝顺歌〕、〔柳青娘〕、〔湖广调〕、〔大八板〕、〔靠山调〕、〔郭栋〕、〔叠断桥〕、〔金钱莲花落〕等十四个曲牌，组成十六节唱词。亦由宋江坐楼情节叙起。与其他曲种不同之处为：阎君查阅因果簿，怒斥婆惜不应忘宋江养身之恩，令鬼卒逐出；婆惜阴魂往寻张文远时有自述一段；婆惜阴魂叩门后，张文远有“三猜”，以为是邻女、尼僧，皆素所稔者，侧面写出其花心与无行；婆惜现身之形象为横死凶相等。曲文以细腻刻画人物心理为主，景物只略点染。多处使用市井语言，如婆惜怒骂张文远“你净闹转轴儿……，你和我嘴里热闹，心里不靠勺，……到如今，‘小砖头儿’把我扔了”；“……我瞧你盘儿好，‘攒儿’里头不济，敢情你是烧猪的朋友，没心没肺，空大老胞”！

梅花大鼓《活捉三郎》金万昌擅演。

**思春联字**　　滩簧（苏滩）传统曲目。开篇。述女子偷情小故事。

全文共二十一句，发花辙，曲词使用顶针格。曲文为：“鲜鲜艳艳一枝花，花下佳人分外佳。佳人爱把鲜花看，看花便要想冤家。冤家俏，俏冤家，冤家容貌胜比花。花下同饮开怀酒，酒后迷心不回家。家内娘亲记挂他，他儿不见四处查。查明奴与君同睡，睡梦之中被捉拿。拿了去，告官衙，衙内不准闹喧哗，喧哗立刻当堂审，审出了旧情刑具枷。枷满月半放回家，家内爹娘管着他。他竟不来有三个月，月今初上海棠花。花朝月夕想冤家。”

二十世纪二十至三十年代中期南方曲艺盛于天津时，苏滩艺人常演。民国二十四年(1935)范青凤曾在广播电台播唱。其所用曲本并发表于当年9月23日之《广播日报》。

**剑阁闻铃**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。亦题《忆真妃》。原为子弟书词，清代祝书元（一说为韩小窗）据《雨霖铃》曲、白居易诗《长恨歌》与清洪昇《长生殿》编写。民国初年天津艺曲改良社列为社会教育推广鼓词之一，令盲童及艺员学习演唱。

叙唐玄宗避安史之乱入蜀，回銮时至剑阁宿于行宫。雨夜闻铃，不能成寐。独对孤灯，百感交集。凄清孤寂中怀念杨贵妃。追忆其生时，二人种种缱绻恩爱，更思及马嵬坡下三军鼓噪、被迫赐贵妃缢死时凄惨情状，愧悔无已，柔肠欲断，一夜无眠。至晓，内官促驾，于无奈中登程。

曲文词藻典雅华丽，意境深邃。以见景生情、情景交融手法，反复咏叹，描绘唐明皇听冷雨凄风、对寒衾冷枕，断肠人闻断肠声，感叹万端之心理。以唐明皇对历历往事的回忆从侧面反映了安史之乱时期的史实。大量运用典故和唐明皇、杨玉环之故事，又多以诗词语言入曲，文辞婉约。用中东辙。句式规整，以十字句为主，穿插五、七字句，无长句。修辞手法丰富。演出本通篇七十六句中，三次使用排比句式以加强语势，如寻梦一节连用六个“莫不是”设想杨妃不肯入梦原因，由其柔荏娇弱而推想到对己怨恨，衬托出负疚心情。又使用

了和谐优美工整的十六组对偶句，如“玩月楼头同玩月、长生殿里祝长生”等，其中一些句子的上句、下句本身各自成为对偶，如“万种凄凉千般寂寞”与“一心似醉两泪如倾”等，其他单句亦多本身含对偶成分者，如“聚合无期珠还无日”与“林中雨点檐下金铃”等。曲文用字考究，注重平仄配伍，突出音节美。用“连理”、“摧残”、“晓星”、“涉水”等双声词十二个，“千般”、“萧条”、“追随”、“盼断”等叠韵词二十六个，“愁漠漠”、“路迢迢”、“点点”、“声声”等叠字音十六个，加强了节奏韵律感。

小彩舞民国三十二年(1943)首演(一说为三十年)，先后由其弦师韩永禄、刘文有协助创腔，分为五落，个别字句作少许更动。如“听窗外不住的叮当作响声”句中“叮当”后加“连连地”，“泉下追随伴玉容”前加“但只愿”。改“一闻此言长叹气”为“……长吁短叹”、“红莲帐”为“红罗帐”、“奸贼他误国”为“他把国误”，使声韵更显响亮。将“干子”、“令兄”从文言改为“义子”、“从兄”，更合情理。并为演唱方便，将结尾处“内官”改为“内宦”。在多年演唱中，形成该曲在京韵大鼓曲种中独有的音乐旋律和风格，遂成为小彩舞独有曲目。至二十世纪八十年代，其弟子刘春爱亦能演出，业余演员姚和平亦常演。

1962年，长春电影制片厂拍摄了小彩舞演唱《剑阁闻铃》记录片，另有数种不同年代的录音。天津市艺术研究所存有上述拷贝及音响。

京韵大鼓尚有一与《剑阁闻铃》相近的曲目，题为《闻铃》二十世纪三十年代初女艺人韩小兰即已上演。亦是清代子弟书词，作者佚名。原文共一百三十六句，分两回，头回用中东辙，述唐明皇赴剑阁途中的情况；二回用江洋辙，叙剑阁闻铃。曲目中的人物除唐明皇之外，尚有高力士，曲文即以唐明皇与高力士对话形式展开。与《剑阁闻铃》相较，文采略逊，而叙事周密，述安史之乱前后之事甚详。韩小兰之后，未发现有其他艺人演出此曲目的记录。

梨花大鼓、东北大鼓、唐山大鼓、北板大鼓与河南坠子均有同名曲目演唱。

二十世纪二十年代以来，梨花大鼓艺人李大玉(张忍鸣)、鹿巧铃等，东北大鼓艺人马宝山、朱玺珍等经常在天津演出。至四十年代初，河南坠子艺人姚俊英、唐山大鼓艺人魏喜奎等亦在天津常演。除姚俊英、李大玉、朱玺珍外，多用《忆真妃》曲名。各曲种均使用子弟书词句，大都于十句开篇中删去“三郎甘弃鸾凤侣，七夕空谈牛女星”一联，而将下文第一节第一、二两句续入，仍为十句开篇；又于中间删去“乍孤眠岂是孤眠眠未惯，恸泉下有个孤眠和我同”两句，将原文之八十句减为七十六句。

马宝山留有二十世纪二十年代后灌制的《忆真妃》唱片。唯字有讹误。

**蚂蚱蛹儿出殡**　　时调传统曲目。短篇。取津、京常见之昆虫名称以拟人手法组成故事，与点心名(《饽饽阵》)、百鸟名(《百鸟朝凤》)、青菜名(《青菜打仗》)等为一组同类型曲目。

叙有蚂蚱(即蝗虫)在卦棚占卜，算得其命当尽。蚂蚱惊惧成病。其妻沙金虫令子蚂蚱

蛹儿请医。医生大肚子蝈蝈开“呜呼灵”汤剂，蚂蚱服药后死去。蚂蚱蛹儿乃为父举丧，各路昆虫皆来吊唁、帮忙。出殡时，有公鸡尾随于队后，尽啄食之。

《蚂蚱蛹儿出殡》以天津旧时民俗为依据，用昆虫摹拟人类的社会生活，讲述百姓故事。诸如卜者之江湖口诀、丧葬程序、闹丧陋习以及葬礼规模等等，均以写实手法一一叙出。

唱腔为〔大数子〕。曲文用中东辙。首句“大姐儿窗外，有一个挂大扁儿”唱〔靠山调〕，其后的一百二十余句全为大数子数诵。演唱用天津方音。曲文涉及的五六十种昆虫名称中，有许多是天津习惯的叫法。如“蜘蛛”唱作“蛛蛛”，“蜻蜓”呼为“蚂楞(麻楞)”等。其以昆虫名拟人时，或取其音相近，如“挂大扁儿”是算卦先生，“油壳螂”是油匠，“三梆子”便负责钉棺材钉。或取其义近，如孝子例应长跪、叩首，即以“磕头虫”拟之；蛐蛐善鸣叫，就充当吹鼓手。或取其性近，如“火虫子”即萤火虫，本身发光，在曲中即“打提灯”；“蛛蛛”即蜘蛛善结网，曲中便使其“穿杠绳”。所取譬喻和解释均极具形象性。

二十世纪六十年代以来，能演者已不多。天津市艺术研究所存有全段录音，演唱者佚名。

**哏政部**　相声曲目。对口。张寿臣创作。

《哏政部》借相声演员甲被委任为“哏政部长”的前后经历，讽刺了旧社会政府腐败及官场种种黑幕与怪现状，诸如巧立名目，设置政府机构，安插个人亲友，卖官鬻爵，中饱私囊等等。甲以“哏学研究者”身份出现，先以淳于髡、优孟自况，述齐威王乐人淳于髡讽威王罢长夜之饮，楚庄王乐人优孟讽庄王爱马及“优孟衣冠”为孙叔敖后人申诉等历史典故。然后虚拟一人物：内务部长关泛指(谐音，即“官贩子”)，为己谋私，拟设哏政部，推荐甲出任哏政部部长，国会总长竟予批准，即发布任命。甲托病婉辞，被驳回。关泛指又使内弟伪为女子，以情书向甲劝进，并通牒令甲上任。甲乃于就职会上发表“就职演说”，大讲“滑稽”与相声。总长大失所望。取消任命。哏政部照旧成立，改委关泛指内弟“狐狸小翠”。

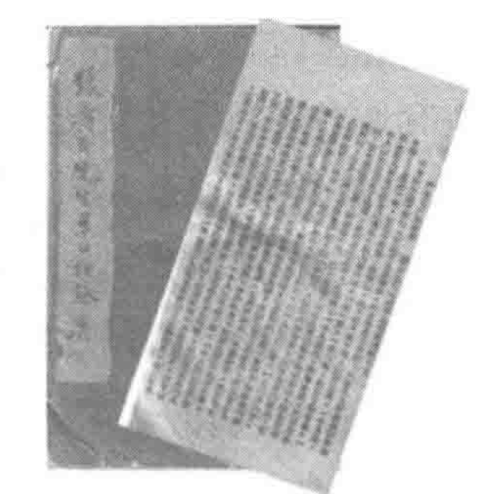
作品选取之时代背景为北洋政府时期，语言及作品中涉及的公文、政务、政令均保持二十世纪二十年代以文言为主的时代特点。如以第一人称讲述故事、典故时，引用古籍原文，正面解释，不失原意。其中公事(即报告)、命令、辞呈、书信、通告、讲话与就职演说，完全采用正规公文程式，使用公文常规语言，如：“命令！为分设哏政部事，前曾明令任某某为部长，不料该员竟以疾病为因，拒不受任，有负国会殷切期望，顿使官家缺一栋梁。尚望该员仰念政府建部之仁心，遴员之不易，通情达理，速速就任，以免贻误时机。此令！”于行文中使用谐音、正话反说等手段，多次反复使用“哏”字，以“哏”字为中心，组成笑料。如关泛指内弟假托“窈窕淑女”致甲之信件中：某先生“哏”下，“妾愿权充哏妇，助于哏侧，同理哏政，共进哏餐”；又如甲之“就职通告”中“以期哏学能真正发挥哏学之作用，是为哏盼。某某哏人哏语哏敬哏拜”。甲之“辞呈”中以“心毒手狠”谐“心足手稳”，“总长”致词中亦有“官官

相惠”、“官官相馈”、“官官相卫”数语。甲之“就职演说”一节，使用贯口技巧，连用二十余个四言体句子，押一七韵，由对“滑稽”的考证转入介绍相声技艺，形成结尾前的高潮。

作品为讽刺型文哏相声，用一头沉的逗哏形式，有较强针对性。语言诙谐。以历史人物、历史故事与虚拟之情节、人物穿插在一起，使听众产生真实感，增加了讽刺的力量。

是张寿臣早年擅长之曲目。无脚本流传。

**姚家井**　相声传统曲目。单口。据清代同治年间北京城外姚家井村实事编演。



叙北京城南姚家井村民刘瑞子、李招弟自幼订亲。瑞子十五岁时因小过失离家，六年未归。李父商于刘母后，将招弟另聘王某。迎娶前夕，瑞子忽返家，盖已有军功，衣锦还乡者。刘母告知一切，瑞子迳至李家，得李母之助，背负招弟夺门而去。王某讼于南城司，南城司齐御史于公堂上设计，使招弟诈死，赚王某具结退亲。刘瑞子与招弟卒为夫妇。

故事演述清代的社会生活，历历如绘。诸如官场作风、官吏断案、民间习俗、百姓家居生活等等，细致生动，合情合理。有鲜明的时代特征，于社会现实有较深体现。如王某垂涎招弟美貌，但其人兔唇，又仅是一串街巷之卖绒线小贩，本无力强娶招弟。但王某姐丈“有势力”可以出钱并聚集多人充任打手，而其“势力”不过是因其在礼亲王府当一名厨子头，可以同管家说话而已，但在小民眼中，已是出入王府、可以大把花钱、说话算话的“大人物”。刻画人物生动形象，如李子清之老成善虑，王豁子之惫赖无能，瑞子初时的怯弱及后来的干练，尤其招弟的刚烈执著性格在拒嫁、出走、公堂饮鸩等情节中有饱满、集中的体现。其他如刘母的明理、李母的决断连同说媒的某妇，都于叙事中予以表现。所演述的齐御史则给听众一个完整的能员形象。他周旋于“两江总督刘坤一”大旗下的被告和以“礼亲王府”为护身符的原告之间，在两造的后台均派有耳目和百姓围观的困境中，于众目睽睽之下，先以市井的做法压住众口，又以假毒药使招弟假死，顺利解决了各种矛盾。

《姚家井》是一“案中有案”故事。以李母主张女儿投奔在尼姑庵出家的姨母，引出尼姑与和尚有私情，王豁子与姐丈赵三丰错抢亲，和尚惊吓致死等。招弟不去尼庵，也衬托出招弟的冷静、有见识。

是张寿臣代表曲目，演出铺垫细腻，注重细节，给人以真实印象。曾有由他口述、张奇墀记录，经何迟整理的脚本存世。后田立禾亦擅演。

**拷童荣归**　京韵大鼓传统曲目。取清代韩小窗作中篇子弟书《全德报》之第七回《拷童》、第八回《荣归》联缀成为一段。

叙高怀德投军，因与周世宗柴荣有隙，改用假名，屡建战功，官至总镇，与石守信为至厚同僚。怀德拟返燕山窦府偿债、探女，行经陈桥驿暂住。晚间闲观驿卒名册，见有高童名

字，急传唤验看，果为义子高童，怒其携银私逃，即命拷打。高童泣诉三年前贩货途中被骗，银货俱失，不敢回家，流落于陈桥经过。怀德叹息而罢。众人散后，父子叙话，高童得知桂英为奴抵债，愈加愧悔，天明，登程同返燕山。父女兄妹重逢，怀德感窦公焚券之义，再拜称谢。正叙谈间，石守信亦授总镇职荣归。窦公大喜。石守信与怀德相见，二人始知为翁婿。是日适值窦夫人一胎产生二子之洗三吉日，高怀德、石守信各以千金为窦公贺。至是大排庆宴，全曲终了。

子弟书原作较文雅，以十字句为主，江洋辙。京韵大鼓词句有所改动：个别短句加句头，每落末句改固定句式为有分节的长句；加入衬垫字和语气词等等，使句式更为灵活，适宜于说唱。

白云鹏代表曲目。二十世纪二十至四十年代演出较多。五十年代以后已无人演唱。

**选　路**　　山东琴书曲目。短篇。1961 年王济（见图）根据《天津日报》发表的同名短篇小说改编。是天津市曲艺团将山东琴书引入天津后上演的第一个曲目。



叙野营行军中，解放军班长李忠武率队追赶大队，时间紧、路不熟，有张老汉指点从麦田穿过的捷径，解放军坚守三大纪律、八项注意，绝不肯踩坏麦田。宁肯选择另一需翻越牛头山，虽艰险却能锻炼革命意志的路。

言前辙。三人坐唱。天津市曲艺团宋东安、靳凤英、史玉华等演唱。

**海山居士**　　相声曲目。单口。又名《海山堂》。佚一尘作。发表于天津《游艺画刊》丛书《歌舞升平》，民国三十一年（1942）2 月 15 日出版。

叙海山居士姓胡名成林，家住北京，在落子馆弹弦兼授徒，为人志诚热心，交友甚广。一次代涿州某宅组办堂会，演出杂耍，演毕，酬金被办事人侵吞，众人无法回京，数十演员困于车站。胡成林急得大哭。演员谓其为难"坐蜡"。返回北京后，大家背地称之为"蜡头"，凡见胡，辄问"蜡价几何"以调侃之。渐渐当面亦直呼"蜡头儿"。胡成林大不乐意，千方百计甚至拟以金钱疏通求免去外号而不能。后居然买房置产，借此大宴内外行友人。不料酒宴散后，人书"蜡头堂胡"、"本宅代售喜寿大蜡"条幅贴于其宅门外，胡成林大恚。未几，逢五十寿诞，再次宴请宾朋，先于请帖上注明"若有说'蜡头'二字者，当时逐出寿堂"，又托人另取别号。至时，果无人"犯规"，且赠胡成林以"海山居士"匾，于寿堂燃"福如东海、寿比南山"大蜡，拜寿时群以"海山居士"呼之。胡成林始大喜。宾客散后，胡成林返观寿堂，见蜡燃将尽，仅余末字右为"海"，左为"山"，不由大怒砸匾，"我还是蜡头儿啊"！

《海山居士》以第三人称讲述笑话，属诙谐型文哏曲目。"垫话"从旧时堂号与姓氏关系说到文人墨客以外号游戏，厂家商店以外号代正名，有一定社会常识内容，如四知堂为杨姓人家，"三槐堂"寓姓王等。引入正文后，所涉及之人、物、事如地址、姓名等，均为当时真

人真事，故于讲述时给人以可信感。所用“底”亦含蓄、诙趣。

发表时，全文为两千字。演员表演时有所增饰。

**席方平**　评书曲目。中篇。取材于《聊斋志异》卷十《席方平》。

叙东安席方平之父席廉与富室羊姓不睦，羊某先死，数年后，席廉病危，自云羊某在阴间行贿冥吏打我，少顷全身红肿，号呼而死。席方平虑父素朴讷，恐被强鬼所欺，魂赴地下代父伸冤。至阴间，果见父受拷打。到城隍、郡司处告状，二官受羊某贿，拷打席方平并押送还阳，席方平逃回地府，向阎王告郡司、城隍。二官许席千金求和解，席方平不允，二官乃向阎王通情，阎王用酷刑炮烙席方平，并施锯刑，使其体分而复合。席方平无奈假说不再告状，阎王命送还阳。半路席方平又折回，闻灌口二郎正直，拟往上告，被冥隶追及，复见阎王。阎王改用好言劝慰并说已为其父昭雪，往生富贵家，并赐席方平千金之产，百岁之寿。席方平致谢而出。鬼送之还阳，生为婴儿，席方平愤不食乳，三日而死。魂灵直奔灌口，终见二郎。二郎立拘阎王、郡司、城隍，均治罪并传下判词，赐席廉阳寿三纪，送父子还阳。还阳后，羊姓田舍尽归席氏，席廉寿至九十余岁。

评书为陈士和改编，是其代表作之一。于开篇时首先说明蒲松龄为何借阴曹地府揭露贪官污吏。讲述中增加了必要的情节与细节描写。如原著只说席廉“与里中富室羊姓有隙”，评书对席羊不和的具体情况做了丰富、补充，增加了席廉与羊某在邻村相遇及席廉揭露羊为富不仁的情节。在演述灌口二郎的判词时，陈士和先背诵原文，然后逐字逐句讲述典故出处及有关故事。陈士和演出本经江虹整理，1957 年 3 月由天津人民出版社出版，后并选入《评书聊斋志异》。

整理本对席廉和席方平的性格描写做了一些改动。评书原来强调了席廉的“迂”和席方平的“孝”及“天不怕，地不怕”。整理者认为席廉显得“光棍气”“粗鲁”“很不知理”，席方平则“太江湖气”，削弱了其“斗争性格的光辉形象”，所以做了改动。此外，整理本删掉了判词和对判词的讲解，仅保留“灌口二郎”和“强项董宣”两个典故，作为附录。因此，《聊斋》原文两千余字，评书原记录本为十六万字，而出版的整理本仅余四万多字。

单弦有同名曲目演出。据传为德寿山编写、演出。二十世纪三十至四十年代王剑云亦曾在广播电台播演，分四本。

**哭五更**　时调传统曲目。短篇。又名《照窗纱》、《大五更》。

曲文以叹五更的形式述少妇丧夫后，独对月光，孤单寂寞，触景生情百感交集的情景。全文共一百句，按五更分为五大段，每一更次包括五小段，每小段由四句和一个衬句组成。五段分别使用发花、姑苏、怀来、言前、人辰五个辙韵，各段首句写月光，同时规定情景与辙韵，如“一更寒光照窗纱”，“二更月影斗牛宫射出”，“三更月白风吹浮云开”，“四更月移花梢影儿偏”，“五更月影半阴晴”。

曲词状物抒情细腻真切，对少妇丧夫独宿，孤寂难捱的心情反复吟唱。对少妇的衣饰、

形象、举动等等都有过细的描述，如“前仰后合坐床榻，金莲高提腿腕扎，裤腿肉儿往下一抹（读如妈），白丝绒的腿带墨竹子花”，又如“上前挂门帘屋门关，宽衣解带睡鞋穿，拿床夹被身上苫，口含着指甲盖身子蜷……”等。较多使用形象的比喻，如少妇自喻“无夫的佳人好比离了秧的瓜”，“好比一朵莲花用指甲盖就在顶儿底下掐，荷花出水莲蕊塌”，“无夫的佳人好比花草缺了雨露”，“奴的身子瘦如柴”“浑身好像骨头山”等。

王红宝留有早年灌制的《哭五更》唱片一张。天津市艺术研究所存有音响。

**徐母骂曹**　京韵大鼓传统曲目。短篇。据《三国演义》第三十六回有关情节编写。又名《击曹砚》，常简称为《骂曹》。名为《徐母训子》或《骂曹训子》时，曲文与《徐母骂曹》不同。

叙曹操在许昌闻报樊城被刘备袭夺，画策者单福。程昱禀称：单福即徐庶。又述其身世与行迹，极力揄扬之。曹操有意罗致徐庶为己所用，程昱乃献计，使人迎徐母入都，挟令召徐庶来投。徐母未察，兼程来都。曹操严整威仪以动之。徐母昂然入见，曹操略道己意，以母子团圆及富贵诱之，令即修书予徐庶。徐母怒甚，痛骂曹操托名汉相，实为汉贼，其罪当诛。攫案上石砚击曹，不中堕地。曹亦怒，命缚而斩之。徐母仰天大笑，从容赴死。

刘宝全与刘派京韵大鼓演员只演《徐母骂曹》。曲文严格依照小说情节叙述，又多用小说原文。剪裁合理，详略得当。如开篇八句概括汉末形势，简略扼要。又如诳徐母入都过程，仅用“诳人的诈术何用我周详”一句带过，即直接述徐母启程，而程昱介绍徐庶、徐母骂曹等为徐庶母子立传处皆作详细叙述。曲词江洋辙，共一百六十句。以十字句为主，间有多层次、含三字垛或四字垛的长句，如程昱“说这人他号元直、名徐庶，真是经天纬地，智略高强，图绘天下于掌上——何须我代揄扬”；曹操劝徐母之“到那时，你们才能够，全忠孝、傍高堂，身荣显、姓名扬，真乃是弃暗投明、顺理成章，你是何必再参详”；徐母骂曹时之“我恨不得，寝尔的皮、食尔的肉、挖尔的心、饮尔的血，与国除奸、与民除害，才能够拨云见日把汉室重兴乐尧汤，才称了我的心肠”等，均加强了演唱效果。

是刘宝全代表曲目，小黑姑娘、林红玉、章翠凤、侯月秋、桑红林、小岚云及小彩舞等均演出，侯月秋弟子马希英亦擅演。侯月秋有演唱录音，刘宝全于早年灌制唱片一张，天津市艺术研究所存有音响。

河南坠子有同名曲目演出。叙事范围同刘派京韵大鼓曲本，亦为江洋辙，叙述重点则在于徐母，其词句近似于戏曲唱词，基本为十字句，并有夹白，用于徐母斥曹操处，内容颇详，除述刘备出身外，细述曹操之父曹嵩身世。唱词亦较文雅。董桂芝于早年灌制河南坠子唱片两张四面。

**徐母训子**　联珠快书传统曲目。短篇。取材于《三国演义》第三十七回。

叙徐母大骂曹操，操大怒，命立斩之，徐母从容赴死。程昱等劝止曹操，软禁徐母。伪作徐母笔迹家书诓徐庶。徐庶见信，匆匆拜辞刘备赶奔许昌探母。徐母见徐庶，大惊，责其以亲情废国事。徐庶伏地受责。徐母拂袖去，自缢于内堂，绝曹操之念。

联珠快书用本为清代人所作，摇条辙，原作于八句诗篇后，有八十句唱词，开端以八句赞颂徐母，简括全文。曲文多长句，用大量重叠词如战兢兢、模糊糊、恶狠狠、怒冲冲、焰腾腾、冷森森等，甚至于一句中连用三个重叠词，如“咯达达体似筛糠飘摇摇衣袖呼啦啦地抖，扑簌簌泪如雨下滴嗒嗒的热血一双双地抛”。重复、反复手法的运用也使曲词的力度更为加强，如述教子殷勤时之“谆谆切切、切切谆谆”等。曲文的音节铿锵有力、动作性强、适宜联珠快书演唱。

演唱时，一般略去原文之诗篇，而以正文的开头八句作诗篇使用。另外，曲文有所删减。是曾振庭的代表曲目之一。

京韵大鼓有同名曲目。只有白云鹏演唱《徐母训子》，有时亦称《骂曹训子》，然其主要内容仍为训子。曲本由子弟书移植，略有改动。经白云鹏演唱的《徐母训子》与刘派的《徐母骂曹》表现出截然不同的特色。刘派《徐母骂曹》重叙事，而白派《徐母训子》重抒情。如对徐母坚贞不屈的性格所作的深刻描绘。其怒责徐庶“最可叹是我养的孩儿不知我的赋性”，“似这样眼既瞎、心又瞎、瞎眼瞎心把人来气死”等句写出徐母正直、刚烈，教子以方。合理地演绎了徐母的心情。

**桃花庄帐**　京韵大鼓传统曲目。取材于明施耐庵《水浒全传》第五回《小霸王醉入销金帐　花和尚大闹桃花村》。

叙花和尚鲁智深避祸在五台山为僧，因醉打山门被派往东京相国寺挂单。途中思及被迫出家经过与佛门生活之清苦寂寞，不禁烦躁。行至桃花庄天晚借宿，与庄客冲突，为刘太公款留。饮馔间得知桃花山匪首小霸王周通即来抢亲，鲁达大怒，说明自己真实姓名，并愿装扮新娘以惩治强贼。刘太公众人大喜。鲁达大醉，卧洞房帐中。小霸王周通率喽兵到庄，于洞房中被鲁达挥拳痛打。喽兵来救，亦被赶散，周通鼠窜而去。

曲词江洋辙，全曲一百六十四句，分为六落。截取鲁达惩恶、怒打周通情节而舍去鲁、周聚义，以表现鲁达疾恶如仇之侠义性格。用补叙法述鲁达以往情由，写出不能安心隐迹佛门，为后文见义勇为提供依据。鲁达英武形象均由庄客眼中侧面述出。语言通俗，唱中夹有说白。重要情节与对话、场面多用小说原文。粗犷豪放，动作性强，便于表演。

《桃花庄》是林红玉代表曲目。讲求功架是这一曲目表演特色。林红玉弟子张秋萍及刁丽英亦常演出。均留有演唱录音。骆玉笙亦留有录音。天津人民广播电台、天津市艺术研究所存有以上音响。

**秦英征西**　西河大鼓传统书目。长篇。

叙唐高宗李治在位，薛丁山征西获胜，西凉王纳降。元帅苏宝童背信袭唐营，掠走太子李忠及秦怀玉等四人，押在白石道人设摆的八卦颠倒迷魂阵内。唐军破阵兵将不足，程咬金回长安搬兵。适秦怀玉之子秦英因力劈詹阁老被推上法场斩首，众家开国功臣的子弟罗章等因闹法场，一同被绑。程咬金救下众英豪。钦命秦英挂帅征西。途中秦英单人独骑马

踏五关，灭班家四虎，锤打王孝西，大战铁仑僧。红莲圣母之弟子洪(红)月娥连伤唐营秦英等五员大将，与唐营先锋罗章经种种纠葛终成眷属，和师妹李月英同嫁罗章。程咬金之孙程通与单雄信之孙女单金凤亦喜结良缘。秦英与樊梨花合兵，攻破八卦颠倒迷魂阵。破阵之际，赤足醉仙翁火烧箭射白石道人，秦英锤毙西凉元帅苏宝童，救出秦怀玉、单玉虎、玉屏公主及太子李忠。以大唐与西凉和亲结束全书。

艺人中相传有“册子”，而穿插唱词皆为水词，处处可以加唱，唱词与说词多重复。偶遇弦师请假，演员往往只说不唱。

老艺人郝英吉传授其女郝艳霞等。1994 年 1 月湖南人民出版社出版了郝艳霞记录、王润生整理润色的章回小说《秦英征西》，共三十五万八千字，未录唱词。

**秦琼观阵**　联珠快书传统曲目。短篇。取材于《隋唐》和瓦岗寨故事。

叙隋靠山王杨林因秦琼放走劫皇杠的程咬金、尤俊达，怒摆八卦连环四门斗底阵，要与山东义兵决战。先命秦琼观阵以示威。

凡联珠快书艺人均常演。唱词共四部分，是〔书注头〕、〔春云板〕、话白和〔连珠调〕，没有〔流水板〕。演出本有二。

一为常旭久用本，摇条辙。述炀帝无道，李世民应运而生。众多星宿下界，在贾家楼结拜。杨林视为心腹之患，故摆阵令秦琼观看。其话白归纳摆阵的背景，为四句韵文。曲词重点在“观阵”。〔书注头〕为含有四字垛的长句，〔连珠调〕末句唱词长达一百零一字。是常旭久的代表作，曾在高亭公司灌有唱片一张。

一为曾振庭用本，中东辙。曲词历述十八路反王起兵、劫皇杠、放程咬金与尤俊达、激怒杨林摆阵的经过。“观阵”前的内容较详。杨林登台晓谕将官用散文话白。〔连珠调〕末尾四句亦为长句。也是曾振庭的代表曲目。

太平歌词有同名曲目演出。唱词为中东辙，述秦琼遇难、杨林摆阵及阵中形势，有秦琼看罢下马向山东哭拜老母、叮嘱黄骠马要奋力闯阵的情节。凡太平歌词艺人如王兆麟、荷花女、王本林等均常演。

**秦楼悲秋**　时调传统曲目。短篇。亦题为《叹青楼》。

叙秋月当空，妓女倚栏自叹。眼前一切触目伤情。见花木凋零，想自己的结果。不禁怨恨父母，将自己推入火坑，受尽人间苦楚。祈祷老天，早日从良，情愿挨穷受饿。闷上心头，也只好以酒浇愁。



曲文较长，由十四个段落组成。每落四句，第三句后有衬腔“哎咳呦”。由求辙。全段以妓女口气抒发忧苦愁怨之情。用借景生情手法，比如见梧桐叶落，想到自己归宿；听寒蛩声急，更添愁绪；风吹罗帐，帐钩摇动，勾起对往事的回想，等等。曲词哀怨，唱腔舒缓悠长，悲凉凄楚。〔悲秋调〕是本曲目专用曲调。

唱词相传为清代名妓赛金花编写，是落子馆的主要曲目，时调艺人多演唱。是高五姑、赵小福之代表作。高五姑于二十世纪一十年代在百代公司灌制唱片一张两面，赵小福于二十世纪三十年代在百代公司、胜利公司各灌制唱片一张。均存唱词六落二十四句。系全段中之第一、五、六、七、九、十一落。二十世纪八十年代，王毓宝亦演唱。

天津市艺术研究所存有高五姑唱片音响及王毓宝演唱录音。

**胭　脂**　单弦传统曲目。中篇。本事见清蒲松龄《聊斋志异》卷十《胭脂》。

叙东昌卞牛医有女胭脂，美慧未字。与邻妇龚王氏常过从，一日于门首见一男子美风仪，胭脂目之。王氏戏言此乃秀才鄂秋隼，愿为女媒之。王氏素与书生宿介有私，告以与胭脂取笑之事，宿介夜冒鄂生，潜入胭脂绣房，胭脂力拒，宿介脱其绣履而去。归告王氏，适被无赖毛大偷听，又拾得绣履。毛大夜入胭脂家，误入其父卞牛医寝室，父操刀追毛，毛大夺刀杀之。母见墙下遗绣履，追问胭脂，道出鄂秋隼事。官府捉鄂生，搒掠诬服，定死罪。济南府吴南岱复查案件，追问鄂生，鄂生说出见胭脂时龚王氏亦在，乃讯问王氏，王氏供曾告知宿介。吴知府乃释鄂生，拘宿介，宿介力辩未杀人，受刑屈招而心不服，投状于学使施愚山。施公详审案情，知宿介冤，再追问王氏，王氏供出毛大等数人为曾挑逗者，施公乃拘毛大等于神庙，伪称将有神书杀人者之背，实则用计赚之，乃证实杀人者毛大。施公作判词，令胭脂配鄂生，使终成眷属。

荣剑尘、常澍田、谢瑞芝均有此曲目。荣剑尘演出本为六本，一至三本用一七辙，四至六本用怀来辙，为荣氏自编。在第六本〔靠山调〕曲牌中朗读判词全文是其独有的内容。谢瑞芝自编演出本为四本，并赠给常澍田，故常与谢二人唱词相同。常澍田曾在高亭公司灌制唱片一张，内容为头本中〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕三个曲牌。张伯扬亦曾演出此曲目。

评书有同名书目，为陈士和代表作。陈士和在原作基础上丰富了细节描写，演述引人入胜。最后对判词中之典故，逐句详加解释，颇受观众欢迎。陈氏再传弟子刘立福，亦擅演，二十世纪八十年代前期曾在天津人民广播电台录音播放。

**家庭论**　相声曲目。对口。1950年常宝堃、赵佩茹创作。



演员甲以跳进跳出人物的表演方法，对引起家庭中夫妇不和的现象及原因进行模仿、解说。有关生活的细节处理较生动、合理。揣摩妇女心理亦能引起听众共鸣。

属一头沉的逗哏形式。常宝堃、赵佩茹演出。作品收入《常宝堃相声选》。

**饽饽阵**　太平歌词传统曲目。短篇。

是趣味性短段。以京、津著名之小吃、糕点名称拟人，虚构排兵布阵、攻城略地故事。与百禽名（《百鸟朝凤》）、百菜名（《青菜打仗》）、百虫名（《蚂蚱蛹儿出殡》）是一组同类型

曲目。

曲文用中东辙。将各种小吃、糕点名称，分别安排为帅、将、兵卒及器物、地名。或一句含一种、或一句含多种，也有的一个品种占两句唱词。或以食品的外形来状物，如：用馓子、麻花、套环儿等长形、绞扭套叠形状的食品“摆设连营”，炸药是藕粉和茶汤面，两军分别据守之地名为“馒头城”、“豆包庄”。或以食品名称读音、谐音分类，如：“糕干（高竿）以上挂红灯”，“鼓盖儿打得如同爆豆”，“逮着切糕我着刀剁”，“糟子糕骑着一匹萨其马”。或以食品名称可联想的意义分类，如“芙蓉糕粉面是自来的红”，“爱窝窝吓得是软弱无能”，“吓得元宵在笸罗里头滚”。

曲目出现较早，保留了一些后来已绝迹食品的名称如“二五眼”、“鼓盖儿”、“干蹦儿”等。

荷花女民国三十年（1941）在胜利唱片公司灌制唱片一张两面。存唱词七十六句，涉及的食品名称近百种。天津市艺术研究所存有音响。

**珠峰红旗**　京韵大鼓曲目。短篇。小彩舞、朱学颖据中国登山队登上珠穆朗玛峰的事迹编写。

叙地球第一高峰珠穆朗玛高与天齐，西方国家登山队数十年屡登北坳无一成功。中国登山队肩负人民嘱托，登山探险，攀上距顶峰一百米处，队员体力消耗过甚，氧气已将用尽，乃决定留下队员刘连满在此守候，其余三名队员继续挺进顶峰。刘连满暂别队友，独坐冰雪之中。连日来为登山队开路清障、昼夜相继，体力极度衰竭，渐次昏沉，不料天气突变，气压骤降，呼吸急促，手足麻木。高山缺氧，随时可致人于死，而氧气仅余数十公升，面对生死关头，刘连满想到队友屈银华、王富洲、贡布正进军顶峰作最后一搏，若保存氧气可以于危殆时支援挽救队友。于是坚决舍弃吸氧权利，遥盼战友成功。猛然间，见五星红旗已插上峰顶，登山壮举完成。刘连满身临险地毫无惧意，终于逼退死亡，与战友共同迎来旭日东升。

曲文歌颂了登山健儿特别是刘连满舍己为人的英勇精神与高尚情操。用中东辙，唱词一百零四句，分为四落，第三、四落之间有大段说白。作品借鉴传统鼓曲格式，第一落以十句唱词概括全文；使用对偶句组合一起写严酷环境以烘托人物顽强精神，如：“飘洒洒，漫天雪盖山川冷，尖厉厉，怒风狂卷天地惊；一团团，冷雾迷迷织冰网，一层层，黯云滚滚遮夜空……。”大段独白以设问方式，自问自答，表现出刘连满决心停用氧气以保战友的精神，其中对暴风雪的描述采用了拟人手法“劈面扑来，好像是向他挑战”。曲文还使用大量双声、叠韵词，加强了音韵的和谐。

作品写景以静态与动态相呼应，形成强烈对比。又于刘连满想象战友登山时夹写山下大本营等候佳音情景，充分体现登山队群威群胆，众志成城，为人物提供了雄厚的思想基础。

《珠峰红旗》发表于1962年《曲艺》月刊第一期。小彩舞演唱。天津市艺术研究所留有

录音。

**调　寇**　西河大鼓传统曲目。《杨家将》片段，1962 年经陶钝整理，成为独立演出的曲目。

叙杨家将血洒疆场，七郎八虎死伤殆尽，仅余六郎一人为将。佘太君以潘仁美身为元帅，不发援兵致令公殉国、又害死七郎，种种欺君误国罪名告御状。天子准状，但因潘仁美倚仗女为西宫、权势过大而无人敢审。乃由八王建议，请葭口县知县寇准进京审断"潘杨讼"。大太监崔进忠奉旨到葭口县调寇。寇准已三次连任葭口县知县，县政清明。今欲进京，百姓跪街苦留，寇准与百姓洒泪而别。



情节原极简单，但曲文以极度夸张手法描绘寇准之"清"、"廉"、"俭"至于穷苦不堪，刻画出一位有别于人们传统印象的清官形象。如：寇准县衙内无家具陈设，仅有之方桌也只剩三条腿，须倚在墙边才可立住；又如衙中无茶叶，只好用多年旧草帽掉下之草辫碎末沏茶。又形容大堂冷冷清清，梁上结满蛛网，以反衬县中无大小官司、事件，以彰寇准之公正与教化之力。

曲词通俗、风趣，述人状物生动形象。说白占比重较大。

艳桂荣演唱，是 1962 年天津市进京汇报演出的节目之一，同年赴东北公演。中央人民广播电台、天津人民广播电台长期播出。

作品发表于 1962 年《曲艺》。

**特等劳模张淑云**　单弦曲目。短篇。据天津市特等劳动模范张淑云的事迹编写。

叙恒大烟厂女工张淑云，三次当选劳动模范，并加入中国共产党。由北戴河休养回厂后，决心进一步改进工作。张淑云在包装部抓烟最准，一抓就是二十支，即与掩角、盖盖、装盒动作最快、最好的冯文贞、于桂兰、焦桂芝三人一起研究将四人长处结合，创造了新的包装工作法，并推广到全厂。张淑云当选为特等劳模。庆功大会上，工业局局长亲为张淑云戴红花，号召大家向张淑云学习。

曲词梭波辙。用〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔云苏调〕、〔怯快书〕等曲牌。

石慧儒演唱，1952 年在中国唱片社灌制唱片一张。

**诸葛亮押宝**　京东大鼓传统曲目。为下层文化人游戏之作，内容荒诞不经，是鼓曲中不多见者。滑稽大鼓演唱时名为《大杂烩》。

曲文述三国诸葛亮与西周姜太公相偕到宝棚押宝赌博。二人自诩能知过去未来，以为稳操胜券。不料宝棚中历来捣鬼有术，二人落败亏输。宝局管事劝诸葛亮与姜太公认输出局，二人愧恼，双方争吵，始知宝局乃系东汉邓禹、初唐徐茂公、北宋苗广利、明代刘伯温、宋代梁山泊吴用五位善卜算之能臣谋士与孙悟空、唐僧等人开设。诸葛亮与姜太公无钱偿赌债，藉口抓赌与宝局诸人动武。于是各自回本朝搬兵。一时，周、汉、三国、唐、宋、明诸代

及梁山泊、天宫凡有名之神、人、妖等汇合一处，杀得地裂天崩。

曲词中东辙。一百三十四句，以夹白形式分为六段，一些段又分落。语言浅显明白。涉及宝局的经营方式及大量赌场的行业用语和隐语。

天津市艺术研究所存有二十世纪八十年代刘少斌演唱的京东大鼓录音。快板书有同名曲目演出。

**诸葛亮招亲**　乐亭大鼓传统曲目。短篇。亦作《孔明招亲》，又名《黄老打犬》。内容取材于《三国》演义故事及民间传说。

叙诸葛亮身在草庐，心系时局，料知群雄并起，因往访黄承彦以遣闷。至黄家突见木犬吼跳拦门，黄承彦出迎，以木棍击碎木犬。诸葛亮大为惊异，黄承彦告知是女儿金蝉所制玩物。入内，见木制牛羊马鸡鸭鹅甚多，更有木童儿、木丫环奔走献茶。黄承彦呼女备午炊，金蝉乃驱动木人木马推磨罗面。诸葛亮心生爱慕，自思若得此女为配，可以出山辅佐明主。黄承彦早窥知其意，开口许婚。诸葛亮既惊且喜，离席致谢。黄承彦即时令金蝉梳洗更衣，于天井中设香案使二人成婚。甫入洞房，门外有马急驰而至，桃园弟兄来请诸葛亮出山。

曲词为言前辙，通俗而琐细。原常见曲本由刘、关、张桃园结义、破黄巾、战吕布述起，至“三人后来成一统，多亏孔明掌兵权”引出孔明未出山前之题诗、招亲。二十世纪五十年代以后乐亭大鼓演员王佩臣整理演出时有所改动。由董卓、吕布权倾朝野，王允献貂蝉，用美人计使吕布除董卓，至董卓被刺后诸侯并起引出桃园弟兄结义、欲图大事，苦于无军师谋划，再过渡入正文孔明闷坐，将原本开头之一落十八句变为两落三十句。结尾处则删去原本桃园弟兄请孔明出山后历述草船借箭、三气周瑜、七擒孟获、五丈原归天，至阿斗无能，坐失江山等情节共二十句，改以“诸葛亮招亲黄老打犬，三顾茅庐诸葛亮才下了山”两句做结。并对曲词中重复处及冗言作了删除，变原来的一百六十余句为六落一百二十四句。成为常演的保留曲目。王佩臣留有二十世纪五十年代演唱录音。天津市艺术研究所存有音响。

京东大鼓、河北乐亭大鼓、河南坠子、单琴大鼓等曲种均有同名曲目演出。各曲种演出本大致相同。

亦是京东大鼓老艺人刘文斌代表曲目。

**铁道游击队**　评书书目。长篇。根据刘知侠同名小说改编。

叙抗日战争时期，鲁南枣庄矿区有一批煤矿工人和铁路工人，在中国共产党的领导下，秘密组织并武装起来，利用熟悉敌人内部情况的诸多有利条件，杀日军，夺武器，在对敌战斗中发展形成一支精悍的秘密游击队。他们依据微山湖的地利条件，在津浦路沿线坚持以多种方式打击敌人，配合主力部队作战。粉碎了敌人疯狂的“清剿”、“扫荡”，坚持到抗日战争胜利。

1954 年小说《铁道游击队》出版后，天津说革命故事新书目的演员纷纷改编演出，于

枢海、杨田荣、佟大方、周连旭、薛祥吉、刘立福、李庆良、顾存德、邵增涛、许连和都有自己的改编演出本。

评书《铁道游击队》故事惊险动人。于枢海、杨田荣、邵增涛等人在改编演出《铁道游击队》时，曾向铁路工人进行访问，深入铁路有关部门体验生活，熟悉火车头、铁闷子货车等各方面的结构，了解如何扒车与攀登等具体情况，以增加表演的真实感。于枢海、许连和、邵增涛等对表演日本官兵都各有独到处。杨田荣表演书中芳林嫂及其小女儿的内心活动，深刻动人。邵增涛、张立川、顾存德曾排演了三人评书铁道游击队片断《夜谈敌情》，参加天津市第一届曲艺杂技会演大会演出。

**竞赛小曲**　　天津快板曲目。短篇。作者周连群、王家骏。



演述者"我"是某纺纱厂运纱工人。生产能手、车间组长刘桂华，率领全组展开竞赛。桂华与"我"结为竞赛对手，当"我"未能按小组规定提前十分钟接班顶岗时，被桂华当众严厉批评。有人送来感谢信，表扬"我"帮助外厂改进运纱车。桂华和全组工人得知后，竞赛的干劲更足。在月底的庆功会上，全组竞赛对手全都戴上了大红花。大伙儿还为桂华和"我"鼓掌，原来"我"和桂华是一对好夫妻。

语言通俗、生活化，风趣、幽默。运用天津方言和"磨磨答答"、"死气白咧"、"拍呱"（即鼓掌）、"为了嘛"等。

王家骏首演。参加天津市1977年职工业余文艺调演，于1981年天津市群众文艺创作新作品展览演出获作品奖。1977年《天津演唱》第三期发表。

**教　训**　　相声曲目。对口。王鸣录创作。

演员甲进入角色，以第一人称叙述的方式，将天津小市民当中常见之教育子女的错误方式方法集中于"自己"的儿子一身。溺爱、娇宠以外，更用己身之错误生活方式、错误生活理念给孩子以错误引导，孩子有小错，"我"夫妻一向采取"护犊子"做法，胡搅蛮缠。致使孩子自幼养成种种恶习，诸如抽烟、酗酒、打架、偷盗、抢劫，不一而足。直到判刑入狱。入狱后孩子悔悟，埋怨父母养而不教，"我"夫妇始受震动，但为时已晚。

作品所选错误教育孩子和孩子所做错事均系"文化大革命"前后及"运动"中广为泛滥而未受制止的典型事例，使听众产生共鸣，有所反思。如："甲"之子称霸街坊，人送外号"和平老三"，即是当时的常见现象。又如随意偷取旁人自行车铃之金属盖，甚至入狱后自言"有一筐在家中门背后"。而"我"夫妇之教育方式亦属常见，如母亲于孩子打架吃亏时，亲去对方家门口坐于地上不起来以威胁对方家长的做法，作品中为这一做法取名为"坐地泡"即坐在地上泡蘑菇。《教训》演出后，其中一些不良言行常被民众用以形容某些人的无赖作风。

演述时，夹用天津方言，比如邻居老人、“我”的妻子和孩子“三梆子”，语言简洁，节奏快，具浓郁的天津曲艺之火爆、热闹风格。

高英培、范振钰演出，有多种录音流传。

作品1979年1月刊登于《天津演唱》，1981年收入中国曲艺出版社出版之王鸣录相声作品集《皆大欢喜》。

**绿衣女**　京韵大鼓传统曲目。短篇。移植自清代韩小窗据《聊斋志异》卷五《绿衣女》故事编写的子弟书。

叙益都于生好静，在醴泉寺内寄居，日夜攻读。忽一晚有人叩窗，出门视之，有绿衣女子立于窗前，乃揖请入室，细视女，窈窕静好。二人叙谈之间，互生好感，两情相悦，女子乃留宿斋中。自此夜来夜去，欢好日浓。一日，于生夜读，闻女子悲啼，急起循声至廊下，见檐间蛛网缠住小虫，声即从此而出。于生打死蜘蛛，救小虫回房，挑去蛛丝，为一碧绿蜂儿。小蜂不即飞去，爬入砚池，含墨汁于书案上行走，蜿蜒往复使墨迹成一“谢”字，始嘤然飞去。于生不禁怅然叹惋。

京韵大鼓移植子弟书曲本时有小改动。子弟书之原文分为两回，上回用中东辙，九十八句，至于生与绿衣女会面；下回为言前辙，一百零六句，述二人结缘与绿蜂飞去。两回各有十句开篇，分别为以杏花起兴及感叹情缘虚幻。京韵大鼓将两回并为一回，将第二回之言前辙用改动词尾、换用同义词等方式依第一回改为中东辙。唱词做了较大程度删减，在保留原唱词的同时，打乱上下本词句顺序，重新编排并改动部分唱词。删去原有之两本二十句开篇，改写八句开篇置于全曲之开头，其词为：“堪叹世人恋恩情，情深义重总成空。情丝儿最能迷本性，情网一开是得飞升。对于情字不可太重，爱情过量就难免误身名。表的是，聊斋上绿衣女点情虚花梦，也无非形容世态露水情、不过易俗移风。”于生与绿衣女初会时攀谈也做了改动，并使用了现代语言：“（于生说）岂敢岂敢！既蒙不弃，小生幸甚幸甚！您赏光赏光！我欢迎欢迎！”曲词带有幽默色彩。另于每落末句多将七字句、十字句格式打破，句子加长至十五六至二十余字；全曲结尾处加“这一回，聊斋上绿衣女就点情虚花梦，愿世人打破情网、向光明的路上行”以作结，与开篇呼应。另，除删去部分描写与抒情词句外，将绿衣女预感大祸临头、于生安慰一节三十七句全部删去。共得曲词一百零四句，分为五落。

是白云鹏代表曲目。白凤鸣、小映霞等亦常演出。白派业余演员李树盛留有演唱录音，存天津市艺术研究所。

单弦有同名曲目演出。因系长短句之曲牌联缀体，对子弟书原作改动较大。

**梦回神州**　天津时调曲目。短篇。作者孔凡青，李光（见图）整理改写编曲。

叙台湾游子日夜思念祖国，梦中回到家乡。看到儿时的各种景物和亲人，尽情享受团圆的幸福和喜悦。又遨游祖国南北的大好山河，从而更加深了对祖国的热爱向往和对亲人

的深切思念。从心底迸发出盼望祖国早日统一的深情呼唤。



抒情性曲目，开始时采用以散文诗朗诵配乐伴奏的表演方式。多处使用重复句，以强化感情色彩，突出主题思想。语言诗歌化，上下句对称较工整。

唱腔设计李光、王毓宝。他们成功地将〔鸳鸯调〕、〔靠山调〕、〔怯五更调〕、〔数子〕几种传统曲调有机而和谐地糅为一体，板式、旋律、伴奏等诸多方面均有突破性创新。音乐色彩丰富，板式多样灵活，旋律起伏跌宕，高潮突出。

1982年天津市曲艺团王毓宝首演。参加第三届"津门曲荟"新曲目专场演出。中央人民广播电台、天津人民广播电台均有其演唱之录音。

**隋炀帝下扬州**　京东大鼓传统曲目。短篇。简称《下扬州》。故事见清初褚人穫初刻于康熙十四年(1675)之《隋唐演义》第四十回《汴堤上绿柳御题赐姓》、第四十七回《看琼花乐尽情终》，曲文中"探地穴"一节情节出于第三十二回《狄去邪入深穴　皇甫君击大鼠》。

叙隋炀帝无道，为下扬州(时名江都)观赏琼花，掘通八百里运河，蓄水以行龙舟。使三千少年男女赤身拉纤，炀帝亲自按剑坐龙舟上监视，故使少年男女倾跌以取乐。抵达扬州后，各路义军攻入，炀帝被程咬金用五花棒打死。因生前罪孽深重，转世为牛，受尽农人鞭打，又被宰割分尸，皮肉骨角各尽其用。以抛弃牛头引出大段绕口令作结。

曲词由求辙。句式以七字句为主，大量加入三、五、七字句头及衬垫字。描绘场面、情节十分过细，至于琐碎，如乘舟行乐一段与述牛之用途部分。全部用白话、口语和城乡民间用语，如"砍巴砍巴作了一个篦子头"、"歪巴哥儿们手里把它收"。反复、重复、颠倒等修辞方法使用较多，如"绕口令"一节述妞妞下楼之曲文："从楼上走下来这二八六九、六九二八，弯脚点点、点点弯脚，鬈头大纂、大纂鬈头，油头粉面、粉面油头，身长袖大、袖大身长，扭扭捏捏、捏捏扭扭，又黑又胖，这么一个大妞妞。"曲文原篇幅较长。民国二十七年(1938)刘文斌在天津国乐公司灌制唱片，题名《隋炀帝望琼花》，两张四面，仅录唱词一百一十一句，分为五落，中间炀帝抵扬州后所为及义军探地穴等情节均删节。其述炀帝故事仅用三十八句，转世为牛被分尸部分三十六句，其余即十八愁绕口令。

刘文斌独有曲目。天津市艺术研究所存有其唱片录音。

**隋　唐**　评书传统书目。长篇。亦称《大隋唐》。本事见小说《隋唐》、《隋唐演义》。

叙隋炀帝杨广荒淫无道，杀老臣伍建章，迫唐国公李渊离朝。一时，民怨沸腾，义军四起。以瓦岗寨为首的义军与被迫害将领互相连结，经过激烈、长期的战争，终于推翻炀帝的

朝廷，建立大唐王朝。

评书之主要回目有：临潼山秦琼救李渊，天堂县秦琼当锏卖马，秦琼二堂认姑母，七雄闹花灯反长安，贾家楼群雄结拜，程咬金三斧定瓦岗，秦琼收服裴元庆，李元霸锤震四平山，尉迟敬德日抢三关夜夺八寨，直至李世民山河带加身，登基为帝。

《隋唐》一书自清末以来，是天津流传最广的书目之一。评书老艺人李凤山光绪二十六年（1900）前在天津说《隋唐》已享大名。弟子胡连成及再传弟子瑞诚詠、张诚润都继承了李凤山的衣钵，二十世纪二十年代经张诚润整理加工后，更富于天津特色。张诚润传边豫棠、徐豫田等，也颇受听众赞许。张之师侄李正奇经张诚润同意听书学艺，但受阻于张诚润之诸多弟子，只得连续三冬在三德轩茶馆窗外偷艺，其后艺术成就竟在张门“豫”字辈弟子之上。

二十世纪六十年代初，天津为河北省省会时，河北省文化厅记录了边豫棠演述的《隋唐》。

西河大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓等曲种均有同名长篇、中篇书目演出。

西河大鼓之《隋唐》是若干段自清中叶前后即流行于冀中各地的瓦岗寨故事中篇书目，由说唱艺人串联而成。较评书演出本内容更丰富，还包括“罗成卖绒线”、“大破孟州城”、“花木兰替父出征”等。

说唱者很多，其中佼佼者除郝英吉、马连登外，以王庆田最为有名。他的演出本情节紧凑，人物性格鲜明，演述的台风稳健，颇为听众称道。赵玉峰的《隋唐》学自评书名家梁殿元，又经反复加工，也成为他最受听众欢迎的书目之一。

西河大鼓演员郝艳霞与王润生合作整理了家传的《隋唐》中《花木兰替父出征》片段，由湖南人民出版社出版。

乐亭大鼓该书目的内容与西河大鼓同出一源。陈贵昌民国二十五年（1936）6月前后一直在仁昌电台播演《隋唐》，他演唱“罗成卖绒线”等故事情节独具特色，极得妇女听众青睐。在谦德庄书场演唱时，女听众人数竟超过男座，是当时书场中少见的现象。乐亭大鼓为王艳秋常演书目。

**清明赋**　岔曲传统曲目。取宋人高菊卿七言律诗《清明》诗意，添写清明时节的景色敷衍成篇，故名《清明赋》。

叙清明时节，王孙公子游赏春山，观看桃红柳绿、万卉争妍的春天景色以及樵夫担柴、农夫耕种、渔翁撒网的繁忙景象；以牧童骑牛背放风筝点缀春光。接着借痴醉的游人念出高菊卿清明诗：“南北山头多墓田，清明祭扫各纷然。纸灰化作白蝴蝶，泪血（多误念为“血泪”）染成红杜鹃。日落狐狸眠冢上，夜归儿女笑灯前。人生有酒须当醉，一滴何曾到九泉。”最后以“又听得古墓林中声悲惨，原来是孝子贤孙化纸钱”作结。

曲词言前辙。首句十一字为起字长岔，以后十字句、六字句、七字句等交错使用，在描

写春天景色时连用六个六字句的排比句。

《清明赋》是单弦演员经常演唱的著名曲目，荣剑尘、石慧儒代表作。天津人民广播电台存有桂月樵的演唱录音。

**清烈传**　西城板传统书目。长篇。由前后两套组成，后套书又名《黄杨传》。清末以来，几代西城板艺人都以《清烈传》为主要代表书目。系取材于清代民间流传之胜英、黄三太等江湖、绿林故事，经敷衍、丰富而成。涉及胜英青中年时期故事，时间可上溯到顺治年间乃至明末。评书也有《清烈传》书目。

前套书以胜英为书胆，叙述其青年时期，因抱不平打死恶棍，发配途经普球山，寨主霍隆飚命徒秦天豹等将他救上山，即拜霍降飚为师，学艺最优。入绿林后随师替天行道。霍隆飚死后，秦天豹背叛山规，沦为淫贼，胜英劝诫反遭仇视，飞镖误伤秦天豹性命，山寨散夥。胜英将秦天豹之子秦尤抚育成人并传授武艺。秦尤为报杀父仇，与柳玉春、崔通结义，必欲置胜英于死地。胜英先收徒李煜，在绍兴望山酒楼又收黄三太、杨佩、杨郡、武万年、濮大勇、贺兆雄、张茂隆为徒，同住黄宅授艺四年。胜英不辞而别。众徒追师到野鸡林。遇杨香武、蔡庆、张大川路劫，黄三太镖打杨香武。胜英出面和解，黄三太与杨香武结为挚友，众人随胜英北返。经临清州劫牢反狱，救出身陷冤狱的李刚父子。胜英率众在白家场、商家林等处，为徒李煜报仇，战败群贼，为民解忧。后在扬州秦尤借探病之机，将胜英扼死。黄三太在双岔路镖打秦尤，刀劈柳玉春，只崔通一人逃脱。

后套书以黄三太、杨香武为主线，继续攻山破寨，四出征讨，消灭豪强。黄三太六旬大寿时，到北京劫皇杠银，二次进京，打虎救驾，得康熙御赐龙衣。杨香武也显示本领，在畅春园盗取康熙所用的九龙玉杯。玉杯又丢失落入周应龙手中，皇室拘黄三太命其捉拿盗杯人。黄三太举办“龙衣会”，杨香武再由周应龙手中盗回玉杯，黄、杨乃与周结仇。《清烈传》后套书这一部分与《彭公案》相同，但未涉及彭朋。

西城板唱段都有固定唱词。句式长短不一，每段一韵。沈华亭、郝静山均擅演。

《清烈传》前套书“册子”已佚失。老艺人沈华亭所有之后套书“册子”及唱词尚在，天津市艺术研究所存有复印件。

**排哑炮**　联珠快书曲目。短篇。二十世纪八十年代前期据引滦入津工程通讯编写。

叙解放军某部三排战士在引滦入津工程中负责爆炸一号斜洞，很快完成了放炮打眼任务。但引爆后，十炮只响了九声，三排长正欲率战士入洞排除哑炮，被团长刘东止住。刘团长自己进洞清除碎石，终于找到炸药筒，累得昏迷过去。干部战士齐心协力背出团长，安全地完成了排哑炮的任务。

曲词中东辙。按传统格式结构。天津市曲艺团刘秀梅演唱，天津人民广播电台存有录音。

**渔家女**　京韵大鼓曲目。短篇。朱学颖根据叙事诗《湘江夜》改编。

叙寒秋，风雨之夜，湘江岸上有渔家少女，为捕红鲤鱼不顾雨湿风寒，彻夜守候，捕得红鲤时天已微明。有气度威武面容清癯之老人缓步经此，与少女亲切交谈，得知其捕鱼系为罢官归乡之彭德怀，不禁感动落泪。少女乃知老人即彭德怀，惊喜非常，向彭德怀倾诉满怀深情。三年前，正值浮夸风盛，缺粮少柴，多人因营养不良患浮肿病卧床不起。彭老总回乡探望，拒绝接受优待而与人民公社社员同吃瓜菜汤。又将干部送来鲜鱼转送病人，使之得以活命，少女亦在其中，乡亲铭感，永志不忘。今闻将军为民请命被冤遭厄，纷纷为之不平。少女更同情将军年迈、身边无子女，即跪拜于地愿认将军为父。将军倍加感动，慨叹自己身无长物，唯真理在胸，虽罢官亦无悔。朝晖影里，父女相偕归去。

曲文用江洋辙，共一百二十四句，分为五落。混用五、七、十字句，句式灵活多变。于叙事中抒情，略有景色点染。叙述方式以对话及人物内心独白为主，往事亦由对话中述出。以二十世纪六十年代初彭德怀罢官乡居为背景，正面描写革命前辈同人民群众的骨肉情谊。如“自古来谁与罪人攀亲眷，今日里渔女敢写新乐章”，“谁说功罪全无定准，人民心中自有评量”。

作品发表于1980年《曲艺》五月号。陆倚琴于1980年2月春节前夕在中国曲艺家协会、中央人民广播电台文艺部、中国曲艺家协会天津分会、天津人民广播电台文艺部共同组织之演唱会上首演。

天津市艺术研究所存有陆倚琴演唱录音。

**探晴雯**　京韵大鼓传统曲目。短篇。根据云田所作子弟书《探雯换袄》整理移植。《探雯换袄》分两回，第一回《探病》，第二回《离魂》。每回八十句。第一回《探病》用中东辙，写宝玉思念晴雯，寻至晴雯住处，二人互道衷曲，宝玉取出带来的玫瑰露，晴雯心感。描写房舍及晴雯体态的唱词灵巧有致。如“小枕儿轻轻斜倚蛮腰儿后，绣鞋儿双双紧靠炕沿儿扔。柔气儿隐隐噎声脖腔儿堵，病身儿辗转轻翻骨节儿疼”等等。第二回《离魂》用言前辙，宝玉欲禀告贾母为晴雯明冤，晴雯劝其勿再生事，并云自己不久于人世，嗑下指甲相赠，二人互换贴身小袄。此时，晴雯之嫂回家，宝玉匆忙离去。晴雯痛彻心肝，口呼宝玉而亡。



京韵大鼓《探晴雯》是白云鹏据云田的子弟书《探雯换袄》移植。将原作的两回并为一段，基本用云田原词，作了一些改动：将《离魂》部分改为中东辙；删去写晴雯身亡的八句和原第二回开头的诗篇。故京韵大鼓《探晴雯》唱词为一百四十句。它是白云鹏的著名代表曲目。民国二十四年(1935)白云鹏曾在蓓开公司灌制《贾宝玉探晴雯》唱片一张。白云鹏的弟子阎秋霞(见图)、再传弟子赵学义等均以《探晴雯》作为演唱的代表曲目。小彩舞曾重新创腔，于二十世纪四十年代前期上演。

梅花大鼓有同名曲目演出，又名《嗑指换袄》。亦根据云田子弟书《探雯换袄》整理移植，两回并为一段，统一为中东辙。因唱腔限制，篇幅不能过长，删减后，仅余八十句。致许多对话及描写精彩之处均被删去，如描写房屋陈设及晴雯体态，子弟书原作为十六句，梅花大鼓仅六句。与京韵大鼓不同处是保留了写晴雯口呼宝玉断气身亡的六句唱词。天津人民广播电台及天津艺术研究所存有史文秀的演唱录音。

岔曲亦有同名曲目演出。唱词五十五句，言前辙。文字并不因袭子弟书。先从晴雯写起，首句为“饮恨含冤俏丫环睡卧窗前”，述晴雯一病奄奄，无人照管，不禁想起以往怡红院中种种赏心乐事，如今再难与宝玉相见，只有“相思到九泉”。自宝玉潜来探望起，下文与京韵大鼓相同。末句以交代芙蓉诔祭文结束。文字典雅，描写细腻。唱词长短句相间，中间还夹有垛句，错落有致。岔曲《探晴雯》为石慧儒拿手曲目，其他单弦演员亦皆演唱。天津人民广播电台存有石慧儒的演唱录音。

**野猪林**　　京韵大鼓曲目。短篇。1954 年杜衡（即杜放）改编。取材于《水浒》第八回《林教头刺配沧州道　鲁智深大闹野猪林》。

叙林冲发配沧州途中，解差董超、薛霸受高俅指使，欲伺机害林冲性命，故百般虐待，又用滚水烫坏林冲双脚，烫伤处被草鞋磨破，寸步难行。至野猪林，二解差将林冲捆在树上，举刀欲杀。幸鲁智深早已暗中跟随，突现身救下林冲，即欲杀死二解差，林冲以冤有头债有主劝止。

曲词人辰辙。共六落，多用十字句和十字以上的长句，在甩板处有的连用六、七个三字垛。吸取传统京韵大鼓的写法，首先描写野猪林的景色和为鲁智深“开脸”，以烘托气氛。唱词采用叙事间抒情、描景的写法，并较多使用排比句。

桑红林演唱，在 1955 年天津广播曲艺团广播曲艺晚会上首演，以后成为她的保留曲目。作品于 1956 年选入天津人民出版社出版的《广播曲艺选》第三集。

**接婆婆**　　河南坠子曲目。王允平创作。

曲文叙因兄弟不睦而分居两村之妯娌二人，思想转变，争相奉养婆母，各自夸耀富足美满的生活。大嫂再三挑剔二嫂家境，认为二嫂不能使婆母得享安乐；二嫂自豪地说明自己家中如今生活的丰裕。通过二人一对一答、一辩一驳，侧面写出农村的全新面貌：生产兴旺，生活富裕，农户有了存款、新房、名牌新自行车和新缝纫机、进口电视机。介绍了农村实行生产责任制以来出现的新气象。

曲文共二百四十八句，一七辙。以七字句为主，穿插三字垛，并间有十字句及长句。曲词通俗亲切，贴近生活。采取两人对唱方式，曲词开始即进入人物。由甲、乙演员分任大嫂、二嫂；极少出现第三人之叙述。结构借鉴了传统河南坠子曲目《借髢髢》。妯娌二人对答分为五层；各层之间，重复使用同一格式之唱词，如“（二嫂）放心吧，俺要接婆婆到李家集。……要接去！（大嫂）……俺不依！（二嫂）偏要接！（大嫂）偏不依！（二嫂）要接要接偏要

接！(大嫂)不依不依就不依！不是嫂子不依你，……”以紧凑的垛句造成每一层的跌宕。直到大嫂最后以二嫂尚未生育故不能接婆母的戏言使争论达到高潮。

《接婆婆》发表于《曲艺》月刊1981年7月号。由天津市曲艺团王素娟、郝德宝演唱。参加1981年9月文化部举办的全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出，获演出一等奖。作品收入文化部主编之《北方曲艺选》，1982年由春风文艺出版社在沈阳出版。

天津人民广播电台存有王素娟、郝德宝演唱录音。

**菜　谱**　京韵大鼓曲目。短篇。取社会生活中之日常饮食用品名称联缀编排而成。

曲词篇幅较长，包罗内容广泛。依物品性质、用途分为八类：果类、干果类、酒类、茶食类、海味类、素菜类、消闲类、菜类。前半部分用小人辰辙，后半部分为小言前辙。保存了大量民间土特产品名称，其中一部分已从社会生活中消失。如酒类中，有“要喝酒，更容易，有个十样八样酒名儿：竹叶青，史国公，玫瑰露，五加皮，莲花白，陈绍兴；汾酒、黄连叶，正月小茵陈；佛手露、白干儿、状元红——每酒一瓶准五斤”。干果类中有“随手再摆干果子，有蜜饯、焙杏仁儿，果脯瓜条、桃脯焦枣儿，酥花生、大榛子、杏脯、苹果脯、柿子脯、沙果脯、金丝枣儿，蜜饯海棠、蜜饯波梨儿；有糖炒大栗子、黑白瓜子儿，温朴蜜饯的洋花生、核桃仁儿，杏干儿、梨干儿、桃干儿、大扁儿，青梅有瓜仁儿，白海棠、糖裹皮儿，晾成干儿，桃脯赛牛筋儿；炒红果儿，挖去核儿，去皮儿一碟儿是松仁儿。这就是干鲜果子，四十八碟全上齐儿”！其在消闲类中演唱之各种纸烟名称，记录了二十世纪二十年代以前的状况：“拿过旱烟，点过纸媒儿，有蜜蜂儿，有小鸡儿；孔雀、云龙、刀牌、马掌、秤人儿、燕儿的、翠鸟、粉包儿，吕宋、长城、金盔、金钞、三炮台、前门、德胜门、哈德门儿……”

曲文所记侧面反映了旧日天津、北京一带市民的某些生活与习俗。编演年代为民初。白凤鸣在天津曾演出。二十世纪三十年代以后，无人演唱。

**康熙私访**　竹板书传统书目。短篇。又名《月明楼》。由评书同名书目改编。

叙清康熙时大恶霸安三泰在北京前门外开设月明楼戏院。安三泰结交贵胄及上层官员，勾结权势，霸占女伶，谋害人命，作恶多端。被害人极端愤恨，但难于出首。后有人想出以放风筝的方法，将“月、明、楼、杀、好、人、反、君”八句藏头诗飘放到紫禁城、神力王府及顺天府衙。时施仕伦为顺天知府。康熙知情之后亲自密访，并通知神力王及御马快黄三太、杨香武等暗中协助。康熙到前门外，在刘能包子铺进餐。见一穷书生手持纸卷在包子铺门前徘徊，即令刘能将其唤入，询知是山东历城县举子王源，赴京科考途中被崩子手骗去财物，误了考场，又患重病，穷途落魄卖对子实同乞讨。康熙即以对对联方式考核王源，王源对答如流。康熙直接封王源为官。安三泰之弟安凤亭、安凤仪等与索三狼狈为奸，准备谋反。后王源放官太原知府，对消灭安氏兄弟叛逆势力起了决定性作用。

言前辙。基本句式为七字句，但由于垫字、垫句较多，所以句式显得长短不一，不甚严格。

董福来曾灌制竹板书《康熙私访》唱片。西河大鼓有同名曲目演出。

**湘子讨封**　竹板书传统曲目。短篇。又名《韩湘子讨封》、《湘子上寿》、《湘子得道》。取材于民间传说中的八仙得道故事。

叙韩湘子在终南山出家得道，为取得皇封仙号趁唐王寿辰前去讨封。到长安金銮殿前，以上寿为名，施展法术，在数九寒天种上西瓜籽，立即出芽生蔓，开花结瓜。又变出八个仙女，载歌载舞。最后在金殿前变出四座山，且山间有河有船，湘子携仙女上船。唐王也要登舟，湘子说："凡身怎能上我的船!"唐王惊奇，说"莫非道童是中八仙!"湘子讨封目的达到，飘然而去。

唱词为言前辙。长短句结合穿插使用，变化灵活，为大众化口语。京韵大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、单琴大鼓、河南坠子等曲种均有同名曲目演出。其中京韵大鼓本唱词为一百五十四句。各曲种词句大同小异。

竹板书艺人董福来二十世纪三十年代灌制唱片一张。天津市艺术研究所存有音响。

**锔大缸**　莲花落传统曲目。短篇。取材于明代传奇《钵中莲》。

叙旱魃化身为王家庄王大娘，家有一炼就的磁缸，可藏身其中，躲避雷击。此缸曾被巨灵神打裂，王大娘觅人补缸，观音乘机遣土地化做锔锅匠，为其锔缸。土地故意失手，将缸摔得粉碎，破其魔法。

莲花落演出本与同名京剧及地方戏大致相同，描写王大娘唤锔锅匠为其锔缸的过程，通篇为王大娘与锔锅匠在锔缸时的对话，有唱有白，夹杂插科打诨。唱词为江洋辙，主要曲调为单弦曲牌〔云苏调〕、〔刺儿山〕。两人演出，一般女演王大娘，男演锔锅匠。英姑娘、于瑞凤、赵莲卿等擅演。

**彭公案**　评书传统书目。长篇。根据清末贪梦道人所作小说《彭公案》敷衍而成。是"公案"与"侠义"二者合流组成的短打书目。

前部公案成分较多。述清康熙年间三河县令彭朋(应为彭鹏，《清史稿》有传)微服私访，屡断疑案。在李七侯协助下，惩办恶霸，为民除害，反被武文华所劾，罢官。黄三太向绿林借银，为彭朋疏通复职。彭朋官升绍兴知府，年届花甲的黄三太两次进京，劫皇杠银，打虎救驾，康熙赐黄马褂。杨香武不服，因而三盗九龙杯，为此与避侠庄周应龙结仇。彭朋任河南巡抚，又作为钦差查办大同府，得欧阳德、邱成、胜奎、高恒、蔡庆、纪有德及伍氏三雄等人协助，破紫金山、溪皇庄、画春园、剑锋山等处，拿获周应龙、花得雷、花得雨、九花娘、焦振远等为害百姓或反叛朝廷之人。

后部书由彭朋奉旨西巡宁夏始，主要情节有倒反佟家坞、攻打尹家川、大破牧羊阵、倒反贺兰山，消灭天地会与八卦教。由彭朋手下差官马玉龙、刘芳、石铸等人在邱成、欧阳德、刘云、邓飞雄、余化龙等侠义协助下，破机关、诈敌营，历经艰险，取得胜利。后部书是在贪梦道人之一百回本出版后，先后经十七续而成。内容热闹火炽，成为清末红极一时的评书书目。

书道有二：一种是贪梦道人之版本，后部书以马玉龙为书胆。另外是评书艺人黄诚志之讲本，后部书以石铸、邱成为中心人物，没有马玉龙，也有破牧羊阵等情节。书中多处涉及胜奎之父即已去世的神镖将胜英。胜英留下的五福拔毒膏与八宝解毒散是医治毒镖伤人的活命良药。到大同府黄羊山胜家寨求药的情节多次出现。牵动着书中许多人物及情节的进展。

民国初年黄诚志在天津说《彭公案》有"活金眼雕"和"活九花娘"之誉。他曾长期在庆王府说书。其徒李豫林能说前半部。墨刻评书艺人孙胖子亦久在津演说《彭公案》。

**窝头论**　相声曲目。对口。张寿臣二十世纪三十年代创作并演出。

叙甲请乙吃窝头，被乙拒绝。甲乃大讲玉米面种种吃法，又说古论今述窝头历史、窝头与民生的关系。乙不能相信。甲即背诵"古人"所作之《窝窝赋》，介绍窝窝的用料、形状、颜色、制作与吃法。乙不解何以古代称为"窝窝"而今则名为"窝头"。甲又进一步解释，谓因庚子之乱时曾由平民进御充饥，故皇封为"窝头"，令作食物之首，多年来，自己全家亦赖以果腹。乙认为窝头是平常饭食，甲乃作《窝头论》并对乙宣讲，以说明其制作亦非易事。

作品选取人民生活所常见之玉米面窝头为叙述中心。利用多种手段组织笑料，文言白话相间，寓庄于谐，成为雅俗共赏的子母哏益智型文哏相声。

作品以虚拟与实事掺杂，引经据典，讲今喻古。如：实写玉米面特性、蒸制、食用方法。借用孔子周游列国、绝粮于陈蔡，颜渊贫困，韩信乞食，梁武帝台城饿死等史实，虚拟孔子绝粮时命弟子赊面，曾子之母不会蒸窝头等故事。虚拟一位得第的寒士作《窝窝赋》，而又由甲实作一篇《窝头论》。使听众于似真似假的叙述中相信其解释。

作品中出现之赋与论皆按照正规的格式，符合文法。如《窝窝赋》，以"美哉！窝窝兮"之首句展开正文，用骈骊句式，采用并列、递进方法组合，用韵合律。又如《窝头论》，首句立论，使用了严格的判断句："夫窝窝头者，黄豆、玉米为主，下配群粮，共为细末，而成棒子面也。"正文用散文，其中有工整的对偶句。诵读时易上口。而在赋中又夹杂有诙谐、形象的俗俚语言，如"遇稀粥而亲密，配葱酱而逍遥，兑卤虾而合好，配腐乳而绝妙"。

作品使用了曲解、歪讲、谐音等方法制造笑料。如甲说"《论语》上有这么一句，'子曰：君子无所争，必也射乎！'"硬解为"无所争"是"没有面蒸窝头"；"必也射乎"是"必须要到面铺赊面去"。当乙提出"射"为第四声是射箭之射时，甲强词夺理，歪讲《五方元音》"赊、蛇、舍、射"。又如将"夏礼吾能言之，杞不足征也"硬解为"夏景天我告诉你窝头没蒸好，走了气了"。均能于胡搅歪缠中使人回味而发笑。

作品中还引证流传于民间的说法作为赞美窝头的依据，使听众于似是而非当中得到"似乎属实"的印象。如岳飞每餐必食豆腐渣并取名"雪花茶"及光绪帝封"窝头"等情节。

张寿臣先后与陶湘如、侯一尘合作演出。是张寿臣独有曲目。1962 年再度整理加工上演。各种相声选辑时均收入。

**游旧院**　东北大鼓传统曲目。短篇。取材于《金瓶梅》的七十六回《春梅游旧家池馆》。

叙西门庆忌日，春梅归来看望吴月娘。吴氏大喜，宴请春梅。宴罢，春梅重游旧园，见到繁华盛景不再，感伤备至。复游金莲旧院，回忆与金莲相处的时日。

人辰辙。文词典雅，排比句较多。以十字句为基础，间或有些七字句以及长句。乐亭大鼓曲种该曲目为长篇书目《金瓶梅》中之一回，王佩臣独有曲目。

**游武庙**　京韵大鼓传统曲目。短篇。一名《伯温辞朝》。由同名京剧移植。

叙洪武帝由刘基（伯温）陪同，至宋代敕建之武庙，瞻拜历代功臣名将之神像。对诸神像来历详加垂询，每生慨叹。见三国时蜀汉赵云与隋末王伯党塑像于殿堂之外，恐天下功臣灰心，令移入殿中供祀。见列国伍员及汉韩信塑像立于殿中，斥二人不忠不孝，不可配享武庙，即令移出击碎之。至汉张良像前，大骂其先背楚、又弃汉，恨不立时诛之。刘基敬谨随侍，有问必答，至此恍然顿悟洪武帝于己有猜忌之心。乃以老迈无用为辞求告职回乡。洪武帝亦自悔失言，温言慰谕。奈刘基决绝求去，只得厚加封赠，刘基拜辞，飘然远行。

游武庙故事不见记载，系读书人有感而发，以刘基卸职之后受人猜忌、抑郁而死之史实为依据，借褒贬前代名将讥刺帝王笼络功臣、实则心存疑虑之复杂心态。通过对话中洪武帝与刘基语气、态度的描写，着力刻画刘基惕惕不自安、侍君唯恐不谨之心理；于洪武帝则写其封二将、免二将，故示贤明大度，而内心之戒惧自然流露。写景、写人均有特色。如洪武帝所见武庙外观之恢宏华丽，神像之威严生动。简略的典型描写亦能传神，如以“两腮无肉笑嘻嘻”勾出韩信无赖性格等。布局严谨，叙事有详有略，选取忠君与背主的典型如赵子龙、王伯党、伍子胥、韩信、张良等人物，其形象与事迹、评价均详写；历数自西周姜子牙至宋代岳飞父子等各代名声显赫者五十余人，则各以一句概括其生平；再用“见几个头戴双凤翅，见几个身穿大红衣，见几个丑陋不堪似太岁，见几个面目狰狞满部须，见几个虎爪按定了龙泉剑，见几个斩将的钢刀（这不）就在他的手中提”一组排比句总述其余神像衣着、相貌及姿态。三种不同叙述使层次繁多，场面宏大，描绘出武庙的壮观景象。通篇用问答展开叙事与议论，文词顺畅简洁。

京韵大鼓曲文篇幅较长，共一百九十六句，分为四落，用一七辙，为张小轩、刘宝全代表曲目，两人之曲词有不同。小岚云、章翠凤、林红玉、小黑姑娘及小彩舞等均擅演。

天津市艺术研究所存有清光绪三十四年（1908）张小轩灌制之唱片（一面）音响，刘宝全灌制唱片（一张）之音响及小岚云演唱录音数种。

西河大鼓、木板大鼓等曲种有同名曲目演出。

**游　春**　单弦曲目。据单弦传统曲目《蝴蝶梦》的《庄子游春》中一节〔南城调〕曲词改写。

《庄子游春》中的〔南城调〕一节描写庄子观赏山村田园景物，生活气息浓厚，为著名唱

段。改编时以〔南城调〕为主体，前面添加〔曲头〕、〔数唱〕，后面加上〔罗江怨〕、〔云苏调〕及〔曲尾〕，敷衍成为一段完整的单弦曲目。所增加的文字都能与这里的风格相同，不显堆砌。

叙文人贾雨爱好音乐及绘画，春日郊游。曲文即由贾雨目中所见展开。描绘了山村景物，又撷取各个不同的典型特征描述了渔翁、樵子、农夫、学生、货郎、村姑、村婆以及姑嫂、姐妹等人物；谈笑风生的醉翁、淘气的顽童、吹笛的牧童更添情趣。贾雨正想制一新曲，恰逢同窗吴文手执所绘山村景物图画，请贾观看，贾雨盛赞此画。二人边谈边行，不觉来到杏花村前，只见风摆酒旗，春意盎然。

《游春》曲文用小人辰辙。曲词富于生活情趣，形象生动。〔南城调〕中的两节“拨浪鼓”描写山村妇女劳动画面，摘取自《庄子游春》。如“姑嫂二人，前去推磨儿，姑嫂两个人，有二十来的岁儿，梳着马尾纂，带着柳狗儿，嫂子机灵鬼儿，小姑子小淘气儿，小姑一扭脸儿，嫂子一使劲儿，咯哧哧崴绽了小姑的鞋后跟儿”。“姐妹两个人，上场去簸米儿，一个梳蓬头，一个扎辫根儿，一个低着头，一个仰着颏儿，一个挣口袋，一个拿簸箕儿，慢着点儿别使劲儿，香风儿刮了来一脸的谷糠皮儿”。

《游春》为石慧儒代表作。天津人民广播电台存有石慧儒演唱录音。

**喜荣归**　时调传统曲目。短篇。

叙金风扑面，残秋将尽。孤雁悲鸣，寒蛩声噤。少年寡妇更增悲戚。十月初一家家户户为逝去的亲人烧送寒衣，小寡妇打发公婆儿女睡下，手托纸盘到丈夫坟前烧纸，哭诉心事。至天色已晚，只得回家，虽有无限委屈也只能忍耐孤寂，盼子成名。

曲调为〔靠山调〕。曲词为灰堆辙。全曲共十落，每落四句，第三句有衬腔“嗳嗳呦”。虽题为《喜荣归》却只是小寡妇寄希望于儿女长大，教子成名，才能实现衣锦荣归的梦想。而小寡妇所闻所见徒增伤感。曲文表现了小寡妇的复杂心理：婆母防闲，叮嘱“别在外边招惹是非”；丈夫“抛下二双亲，儿女一大堆”“谁也不顾谁”；自己“为丈夫受了多少冷风吹”。有心“不管你家闲事非”“从今以后奴要失陪”，娘家又无人做主。在传统曲艺作品中，这种描绘是少见的。

旧有于第一落（头番）之后加带“渔樵耕读”唱法，共六节，格式与正文相同，但上下句皆用韵。顺序为：“渔翁怕冷懒得把钓垂……打来鲜鱼美酒配”，“樵夫怕冷懒得又把高山会……打来干柴把家归”，“农夫怕冷懒得耕种锄刨累……一到夜晚妻子陪”，“学生怕冷懒得出离书房内……画一个美人杨贵妃”，“五老怕冷懒得出离古洞内……谁输谁赢罚酒三杯”，“五小怕冷懒得在花园内……观罢花园把家回”，然后接原第二落（二番）“佳人怕冷独坐绣楼暖阁对”。

不同演员演唱时词句颇有出入。高五姑于早年灌制之唱片内容为第一、二、四落和第五落前两句与末尾句合成的四句。增加了许多重叠之象声词，如叶落为“刷啦啦啦啦啦啦”，虫鸣之“抖（平声）喽喽喽梆梆梆梆”，雁叫之“咯儿咯儿咯儿嘎儿嘎儿嘎儿”，又于演唱

时加入许多衬字如“呀、嘟、啊、哇、这个、你是、这们”等。

二十世纪六十年代赵小福演唱录音之四段内容一、二、四段与高五姑之唱片中一、二、三段相同，词有异；第三段述长空中南归雁叫；全段以“一场寒霜把它（寒虫）的命催”为结句。

1949年以后，较少全段演唱。后将“天凉了”一段即高五姑唱片之第三番、赵小福录音之第四番依照赵小福所用唱词拆出，单独演出，名为《秋景》，遂成为独立曲目，王毓宝、二毓宝等及王毓宝弟子高辉均常演出。

天津市艺术研究所存有高五姑唱片音响、赵小福演唱录音和王毓宝演唱录音。

**揣骨相**　　相声曲目。对口。张寿臣创作。

甲乙两人谈论古代人物岳飞爱国、秦桧卖国，说到怎样辨别人之忠奸正邪。乙自称能“揣骨相”，并对甲之骨格进行批讲，所言与甲之思想行为多不相合。甲乃告乙，自己经过多年揣摩，已能根据人脑后之骨判断其为人与品德。提出：好人脑后有骨，坏人脑后有“骨头”。然后为三十种骨和骨头作出评断。其中好人有英雄骨、壮士骨、豪杰骨、英烈骨、良善骨、高洁骨、梗直骨、公正骨、多谋骨、道义骨、识材骨、育秀骨，而坏人则有狠骨头、乏骨头、贪骨头、阴骨头、坏骨头、懒骨头、馋骨头、脏骨头、软骨头、滑骨头、要骨头、臭骨头、贱骨头、犬骨头、没骨头、大横骨头、小横骨头、贼骨头、大贼骨头等。分别予以评判。每种皆加四字断语、六字评语。而以“大贼骨头，卖国求荣，明知挨骂装聋”归结到“现代秦桧”为底。

作品产生于二十世纪二十年代后期至三十年代。讽刺了执政当局对外国的不抵抗主义。其对“忠骨”之十一种评语中，半数以上为歌颂爱国、为民、坚贞不屈者。如第一种“英雄骨”断语即为“爱国热心”，第二种“壮士骨，坚贞热忱，大公无私为民”，第三为“豪杰骨，慷慨激昂，常念国家兴亡”，第四“英烈骨，笑洒热血，丹心辉映霜雪”，后之梗直骨、公正骨、多谋骨亦分别颂扬了“对敌不弯，岂肯苟且偷安”，“寸土必争，唯望国家复兴”，及“众志成城”的顽强勇敢精神。而“奸骨”中亦有近半数是抨击丧失民族气节、对敌摇尾乞怜、欺软怕硬、卖国求荣行为者。如首恶之“狠骨头”罪状即是“残害同胞，吸尽民脂民膏”；其次“乏骨头，鸣枪放炮，吓得连哭带叫”；“贪骨头，便宜没够，耻于脸皮太厚”；“没骨头，金钱搂足，以外人为护符”；“大横骨头，打街骂邻，见了外人丢魂”则更为尖锐。

各组评断辙韵严格，演出中诵说时音节响亮和谐。语言形象生动。

民国二十三年（1934）以前，张寿臣和陶湘如合作演出，民国二十四年以后，改由侯一尘捧哏。是张寿臣代表曲目。唯无演出脚本。二十世纪六十年代以后，经多人回忆、整理，所得文本之“揣骨相”部分所占比重较小，而入活时之议论、乙为甲看相等节所占之篇幅较多。

**韩信算卦**　　太平歌词、乐亭大鼓、西河大鼓等曲种传统曲目。短篇。

叙韩信平楚后，一日在街头见一卦棚，算卦道人为韩信占卜，算出韩信寿活三十三岁，

韩信不悦，说张良曾算他寿活七十三岁。道人指出韩信有五事损寿：九里山前埋母，问路斩樵，安下九龙埋伏计，逼霸王乌江自刎，受汉王二十四拜以臣欺君。五件事每件损奉八年，共计四十年，韩信听罢一声长叹，无言以对。

曲词为言前辙。是太平歌词艺人王兆麟、吉坪三、荷花女等常演曲目，也是王兆麟的代表作。乐亭大鼓艺人王佩臣1949年以前经常演出。民国十九年(1930)胜利唱片公司曾灌制王兆麟《韩信算卦》唱片一张。

**博望坡**　京韵大鼓传统曲目。短篇。据罗贯中长篇小说《三国演义》第三十九回《博望坡军师初用兵》编写。

叙刘备兵败暂寄新野。曹操初不以为意，欲令夏侯惇将兵十万屯博望坡以伺新野动静。时徐庶归曹未久，为解刘备之厄，乃从容进言，故意夸大刘备实力与诸葛亮才智，扬刘以抑曹。夏侯惇怒而请战，曹操嘉许，惇即日出兵。刘备用诸葛亮谋，募兵勇三千日日操练。又师事孔明甚谨。关羽、张飞每怀不忿。闻报曹军压境，意欲窘之。孔明察知，借刘备剑印弹压，从容升帐点兵，安排各路人马，或虚或实，或求败或取胜，或战或走，一一分派去讫。

演出有时亦名为《博望烧屯》，唯曲词仅及诸葛派将，以结句预示后文，并无曹刘双方交战与火烧曹军等情节。曲文叙述重点在于前部借徐庶言为诸葛亮立传、后部诸葛议事派兵，详述兵马分布与诸葛料敌为众将归心之基础。叙事用平行分述法，交替演述两方备战情况。大半采用小说原文，略加通俗化解说。篇幅较长，共二百三十四句，分为六落。言前辙。

早期霍明亮擅演，白云鹏亦曾演唱。刘宝全代表曲目。凡刘派京韵大鼓演员均常演出，如林红玉、小黑姑娘、良小楼、章翠凤、小彩舞、小岚云、刘凤霞、张玉昆、桑红林、小映霞、侯月秋及票友李石如(瘦岩轩主)、冯质彬(后正式从艺)等。侯月秋弟子马希英常演出。

二十世纪二十年代末刘宝全灌制唱片一张。民国二十七年(1938)国乐公司出版小彩舞唱片一张。侯月秋、马希英均留有录音。天津市艺术研究所存有以上音响。

**滑稽开篇**　滩簧(苏滩)传统曲目。开篇。

曲文用怀来辙，共十六句："三朝媳妇出房来，拜见公婆理应该。新娘子腰粗腹大难行走，乔装婷婷佣人搀。行至中堂身站定，腹中疼痛两三番，霎时间养出一个小婴孩。婆婆一见心欢喜，说道我儿吓！我的时又来、运又来，讨媳妇外加带胎来！新娘子事到其间瞒不过，老老实实说出来：在娘家养过好几胎。倘若婆母心欢喜，待等三朝把门回，大大小小一齐来。"

二十世纪二十至三十年代南方曲艺盛行于天津时，苏滩艺人常演。范青凤于民国二十四年(1935)曾在广播电台播唱，并将所用曲本发表于同年9月23日《广播日报》。

**晚　霞**　岔曲传统曲目。又名《赞月(云水悠悠)》。

是仅有六句的小脆岔，唱词用由求辙，句式基本为十字句，描写秋季月圆之日从夕阳

西下到明月东升时的景色。唱词是："云水悠悠晚风凉日落山头，刷啦啦乱飘红叶冷飕飕，吹得那水面上的芦花乱点头。霞光落暮云收，银河耿耿射斗牛。江天一带明如昼，猛回头见冷森森一轮明月滚金球。"

是单弦演员经常演唱的曲目，尤以荣剑尘唱来婉转悠扬最称拿手，天津人民广播电台存有其演唱录音。

**瑞　云**　　评书传统书目。中篇。据蒲松龄《聊斋志异》卷十《瑞云》改编。

叙杭州名妓瑞云，色艺无双。秀才贺生夙有文名，在学友怂恿下结识瑞云，二人一见钟情。鸨母蔡婆见贺生寒酸，拒贺生与瑞云再会。富翁"招人嫌"垂涎瑞云已久，出重资赎之。瑞云以死相胁，坚拒。蔡婆被迫暂缓其议。一日有和生者来见瑞云，以手指轻点瑞云眉间而去。瑞云被点处出现黑痕，日渐扩展，不久满面皆黑，于是门前冷落，无人问津，蔡婆命入厨充杂役。贺生闻瑞云处境，询诸蔡婆。蔡婆摇钱无望，乃任其以低价赎去。瑞云自卑，愿为婢女，贺生爱重如初，至是二人夙愿得偿。后贺生在苏州遇和生，攀谈之际，知和生即点瑞云之人，并能医瑞云之症。贺生将其延至家中，和生施之以药，洗后面黑全消，光洁艳丽一如往昔，夫妻出谢，和生已不知去向。

系清末民初评书艺人张智兰经常演说的书目。民国初年，张智兰传授弟子陈士和。陈士和在五十年演述中根据自己的经验阅历，进行了艺术加工，充实与丰富了情节。蒲松龄原著共八百九十五字，陈在茶楼演出加上即兴评论、拉典、讲述有关风土、人情等，可说三天。1953 年天津市文化局创作室组织人力对陈士和的评书进行记录整理，本书目由张奇墀记录，丁元整理。陈士和在记录演述时经精练压缩后的字数为七万多字，整理后保留了三万字。1954 年天津通俗出版社出版单行本。1980 年百花文艺出版社将五十年代出版之单行本结集出版。

天津评书艺人擅说《瑞云》者极多，有陈士和弟子张健声、刘健英、再传弟子张立川、刘立福等，此外，受陈士和艺术熏陶较多的张枢润、顾存德也经常演说此段书目。

**窦公训女**　　京韵大鼓传统曲目。短篇。系取清代韩小窗所编中篇子弟书《全德报》之第五回《洞房》、第六回《训女》联缀为一段之合称。唐山大鼓两回分演。同名者有对口相声，为歪唱型柳活。

京韵大鼓曲本叙高桂英既入窦府，诉以身抵债原由，窦禹钧喜其知礼，焚怀德所写文契，认桂英为女，并为择婿。适小将石守信借宿窦府，窦公爱重其才，招赘在府，刻日完婚。洞房中，桂英垂泪，石守信细问前情，知桂英以生父远行不能主婚为憾，深表敬重，已亦急于赴京夺取武魁，不欲因儿女情长耽搁功名。二人乃互诉衷肠，焚香设誓，相约团圆之后再行合卺。守信乘夜窃已之马遁去。(以上《洞房》)至晓为家人所觉。窦公知后，责问桂英，桂英跪诉夜来情事，窦公大怒，谓人心难测，石守信倘不归来，终身何所依托。桂英再三陈明守信必将践约。窦公终不能释疑。(以上《训女》)

演唱基本依《全德报》原文。摇条辙。以正面叙述及对话为主。有少量排比句与对偶句，音节响亮和谐。句式以十字句为主，间有七字句，较为规整。演唱者对原文有修改与装饰，如七字句加句头，句中加入衬垫字，分落之后各落的末句相应变为长句或分节的长句，以适应演唱规律。

白云鹏代表曲目，二十世纪二十至四十年代演出最多。五十年代以来已不常见于舞台。

相声传统曲目。对口。又名《全德报》。

叙甲乙二人相约串演高腔《全德报》中《窦公训女》一折。甲实不会唱。由开始之打高腔“冬秋”锣、上场诗起，至对白、表演均由乙临时教授，仍错误百出。表演中，以错说错唱找笑料为主。如挑角色时，乙说：“我饰窦公。”甲说：“你去斗公，我去斗母儿。”戏中，乙饰演的窦老爷问：“你我的女儿哪厢去了？”甲饰演的窦夫人答“她缝穷去了”，也有的说“卖冰棍儿去了”或“上劝业场要小钱儿去了”。

是相声演员经常演出的曲目。张寿臣、郭荣启、小蘑菇等均擅演。

**新风尚**　　相声曲目。对口。刘文亨作。

通过民警为语言不通的南方老人寻找亲人的曲折经过，歌颂了警民一家和工人群众热心助人的好作风。

属一头沉的逗哏形式，第一人称叙事，演员甲进入人物，以民警身份出现。演述中，模拟各种人物进行对话，需倒口广东话（南方人）、山东话（工人）、津郊杨柳青语音（群众）等。

二十世纪七十至八十年代刘文亨、班德贵演出。

作品收入中国曲艺家协会天津分会编的《曲艺新作品》之一第一集，百花文艺出版社1981年出版。

**新局长到来之后**　　相声曲目。对口。何迟创作。

叙某局长办公室苏秘书，人称“苏大秘”，一向欺上压下，借工作之便用尽损公肥己、假公济私手段，对局长极尽阿谀奉承、察颜观色之能事。在原局长调走之际，痛哭失去靠山。新局长到来之后，“苏大秘”立即拟出对策，拟以会餐奉承法、进献补药奉承法、房屋奉承法之“三部曲”讨好、拢络新局长，甚至打算在关键时刻拖新局长下水，以实现自己升任办公室主任、提三级工资的妄念。不料新局长不为所动，而是亲自深入下层、调查了解，不动声色地揭穿了“苏大秘”的种种卑劣行为，打破了“苏大秘”靠不正当手段谋求提级、晋职的幻想，给以当头棒喝。

作品选取机关工作事务的一些共性特点，刻画了“苏大秘”型干部的阴暗心态和卑劣行为。侧面衬托出公正廉洁的领导干部新形象。通过演员甲第一人称的表演，揭示“苏大秘”的丑态，淋漓尽致地勾画出典型的市侩嘴脸。

演员演述时，着重表现“苏大秘”一厢情愿地安排、设计一切，其所作所为完全由自我

出发,叙述自己心态、做法时理直气壮,突出表现其厚颜无耻。

何迟口述,李光记录整理。苏文茂、马志存演出。演出时对作品有所改动。

1981 年苏文茂、马志存参加文化部举办的全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出,获三等奖。

作品收入 1982 年春风文艺出版社出版之《北方曲艺选》。

**愚公移山**　京韵大鼓曲目。短篇。孙世甲作词,阎秋霞、韩德荣编曲。曲文以《列子·汤问》之寓言《愚公移山》原文为基础,用毛泽东文章《愚公移山》命意。

叙北山愚公,年九十。苦于家门前太行、王屋二山蜿蜒七百里,阻塞交通,遮挡红日,倡议移山,全家响应。愚公遂日率家人凿山运石,妇孺人等一无例外。有智叟者,认为人不可胜天,讥刺愚公不自量力,劝其中止。愚公大笑,谓:"虽我之死,有子存焉。子又有子,子又有孙,孙又生子,子子孙孙,无穷匮也。而山不加增,何苦而不平!"智叟羞惭而退。有天神巡察经此,俯见愚公与全家冒风雨雷电而不少辍,为之感动,乃派二大力神下界,移走高山,成全其志。

曲文以退休老人向少先队员讲故事的方式展开情节。对原寓言内容有较大程度丰富,如移山场面与恶劣天气的描绘等。以智叟猥琐形象反衬愚公坚定不移排除万难气魄。

曲词用言前辙。一百三十八句,分五落。其结构打破传统方式,在新型前奏音乐中,以诗朗诵开篇,顶板开唱,不另起过门与京韵大鼓曲调前奏。唱中夹说白,老人与儿童对话用散文式吟诵,句尾押韵。智叟话语用诵说式。

写恶劣天气、写人物形象继承传统写作技法,大量使用重叠词、排比句。如以"忽啦啦"、"明亮亮"、"轰隆隆"、"刷啦啦"、"叭嗒嗒"、"冷嗖嗖"写雨、电、雷、风、雹;又以"孤零零"、"黑漫漫"、"漆洞洞"、"滚荡荡"、"汪洋洋"、"白亮亮"等领起一组十余句写山、涧、泉等景物。写天神目中所见之愚公亦用同样手法再次以重叠词领起一组八个排比句。句型亦富变化,较自由,不规则的句式与五、七字句混用,丰富了唱腔的旋律节奏。

阎秋霞演唱。是其独有曲目。1961 年 3 月 4 日参加天津市曲艺新节目专场演出。演唱以白(云鹏)派风格为主,穿插部分刘(宝全)派唱腔以适应曲词内容。留有录音。天津人民广播电台、天津市艺术研究所均存有音响。

**雍正剑侠图**　评书传统书目。长篇。"天津剑侠书"之一。为《三侠剑》的姊妹篇。民国四年(1915)前后,评书艺人常杰淼在天津目睹《三侠剑》红极一时,决心另辟蹊径,在师兄许杰泉协助下,汇集了许多武林流传的故事,创编了这一书目。

述清康熙年间,直隶省霸州农家子童林,向武当派剑客学艺后下山,奉师命在武林"五宗十三派八十一门"之外另兴一家武术。童林在北京投效于四皇子胤祯(即后来之雍正皇帝)。在与众多反对派比武对抗过程中,广结武林上层人物为友,亦多结怨。有仇者夜入皇宫盗宝陷害童林。胤祯为之斡旋,令限期捉拿盗宝人,将功折罪。经过杭州擂台比武,北京

亮镖会格斗，大破铁善寺等一系列较量，最后，童林等众侠客协助钦差年羹尧征讨四川蓬莱岛获胜而归。


雍正劍俠圖

二十世纪一十年代后期，常杰森开始在津演出《雍正剑侠图》时并未引起听众注意。民国十年(1921)常杰森开外穴去营口演出，渐为人知。返回天津后，《雍正剑侠图》与张杰鑫的《三侠剑》同在三不管四平台的书棚中对台演出，晚间汽灯高悬，听众拥挤，达数百人。后来上茶楼演出，得到高阶层听众赏识，成为雅俗共赏的书目。二十年代末，天津初设广播电台时，常杰森即被聘在电台播音。三十年代前后赵轸铎、蒋轸庭长时期在广播电台连播。四十年代除蒋轸庭外，顾存德也在广播电台演述该书目。

二十年代中期《雍正剑侠图》在新创刊的《新天津报》和《新天津晚报》上连载，积累数月即结集成书出版。到民国十八年常杰森逝世后，由其入室弟子蒋轸庭在胞弟蒋轸龚及陈士和弟子黄健声协助下，继续编写，以常杰森著，蒋轸庭修，刘子清校正之名义继续刊载，其内容远远超出了常杰森原书的范围，至二十世纪四十年代累计出书近四十册，而全书尚未完。

演出《雍正剑侠图》的评书艺人有很多，以说该书目著称者还有赵轸铎、张枢润、顾存德、姜存瑞、索存寿等等。姜存瑞在内容方面加入了攻打藏峰岛，吕四娘刺雍正等情节，增加了故事内容。其他如西河大书说《雍正剑侠图》的艺人也以评书方式演出，即只说不唱。

中华人民共和国成立后，该书目受到批评，五十年代中期之后演者渐少，1958 年后即无人再演。1980 年前后，传统书恢复上演，于枢海、张枢润等仍以《雍正剑侠图》支撑书场的演出局面。

**傻　泄**　　梅花大鼓曲目。短篇。据韩小窗所编子弟书《露泪缘》第三回《傻泄》移植。本事见《红楼梦》第九十六回“瞒消息凤姐设奇谋　泄机关颦儿迷本性”。

叙林黛玉到大观园中散闷，见贾母房中丫环傻大姐哭泣，问其缘由，傻大姐诉说因谈论宝玉娶薛宝钗事，被责打。黛玉闻知如雷轰顶，欲找宝玉质问。

梭波辙，移植时将子弟书原词做了压缩删节，如子弟书开头有诗篇八句，梅花大鼓只留其前两句。子弟书一百一十句，梅花大鼓为九十六句。

花五宝演唱。天津人民广播电台存有其演唱录音。

**解放后的天津**　　京韵大鼓曲目。短篇。1950 年 1 月，京韵大鼓艺人富少舫为庆祝天津解放周年纪念、庆祝新中国第一个新年而创作。

开篇八句概括全国解放之新气象和天津市民众新年欢乐景象。正文分为三大部分：首先以回忆方式追述自庚子年被列强侵占开埠以来，在帝国主义、反动势力压迫下的天津卫各种苦难；然后列举事实，概括解放一年来的巨大成就；于曲文结尾部分为天津脱胎换骨

的变化吹呼，展望未来，畅想美好远景。

作品共一百七十句，用言前辙，基本为上下句通押，语言通俗质朴。采用以十字句为主体的不规则句式，多用长句。全篇以追忆方式，依天津历史的发展脉络顺叙重大事件及现状，涉及工农商文教等各个方面，并由天津的今昔变化扩展到将世界上和平阵营同帝国主义国家作对比，强调说明新中国的优越性。

曲词结构用传统的层层递进方法，各个段落以“提起了”、“曾记得”、“又谁知”等习见词语承上启下，过渡衔接自然。叙述中使用排比、比喻、对比等修辞手法，使曲词生动、形象。

作品发表在 1950 年 2 月 26 日《进步日报》第六版。富少舫以此参加了天津市新曲目演出，获得好评。演出时易名为《新天津》。

**蓝桥会**　　京韵大鼓传统曲目。短篇，或分本演唱。

内容源于《国策·燕策》尾生“期而不来，抱梁柱而死”及《汉书·东方朔传》注“尾生，古之信士，与女子期于桥下，待之不至，遇水而死”的故事，兼取民间传说，敷衍而成。又名《初世姻缘》，与梁祝故事、苏三故事并称为《三世姻缘》。虽取陕西华山、蓝河、蓝桥等地名，但与明杂剧《蓝桥记》并非同一内容。

叙书生魏景元（文奎）在华山书院攻读，某日下山闲步，至一村庄，见女子汲水。魏景元适口渴，上前求饮。女名蓝瑞莲，颇不堪婆母丈夫驱使打骂，攀谈之下互生好感。二人乃约定晚间人定后在蓝河上之蓝桥相会。至时蓝瑞莲家事缠阻，未能按时赴约。魏景元先来桥畔，久候不至，夜晚河水忽暴涨，魏景元恪守约言，不肯暂避，紧抱桥柱淹死。待蓝瑞莲脱身离家急急奔至，仅见魏景元所遗蓝衫，知已殒命。蓝瑞莲向河痛哭，投水而死。是乃第一世未成就之姻缘。

清末的京韵大鼓唱词用言前辙。蓝瑞莲依清代服饰发式，装束华丽，着木高底鞋，结合垛板唱腔对此有细致描述，如：“什么人兴出来的桑木的底，正着好像桥，反着好像船。下小雨，不把泥沾，……”等。早期京韵大鼓艺人胡十（金堂）及其传人均演唱，宋五（玉昆）亦曾演出。张小轩常演，张金环等女艺人亦多演唱。张金环留有光绪三十四年（1908）唱片一张两面。

京东大鼓、滑稽大鼓、单琴大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、梅花大鼓、河北乐亭大鼓、平谷调、莲花落、南城调、单弦及拆唱八角鼓等多个曲种均有同名曲目演出。曲中人物姓名或有不同，篇幅、辙韵亦不尽相同。凡分二本者，多以初会、订约为第一本，赴约起为第二本；单本则详叙借水、初会而以赴约被淹为结。诸本结构相似，大多于开篇时用六至八句起兴。曲词通俗，在多年流传中随不同时代而有所变化。

滑稽大鼓曲本分为两本。架冬瓜等擅演。唱词为梭波辙。架冬瓜留有唱片一张两面，内容为第二本。

单琴大鼓之曲本为二至三本。二十世纪三十年代唱词为灰堆辙，用八句“顶针”格开

篇，引入正文后，首句仍顶针起。因曲词较琐碎且用大段文字写景物、写渔夫垂钓等，故篇幅较长。句中多混用现代词语，人物服饰亦趋于时代化，如戴改良耳环、穿改良裤、裹脚布也洒花露水等，并有魏景元以借水为名调情、挑逗蓝瑞莲的情节。民国二十三年前后翟青山灌制了唱片，一张两面。二十世纪八十年代翟万盛留有录音。

平谷调、京东大鼓等演唱的《蓝桥会》曲词较为质朴，二十世纪五十年代以后京东大鼓演唱的《蓝桥会》尚有魏景元、蓝瑞莲原系邻居及蓝氏所嫁周家为富不仁等补叙。二十世纪二十年代刘俊海灌制了平谷调唱片，五十年代以来刘文斌、刘少斌、李承秀等均留有京东大鼓的演唱录音。

此外，二十世纪三十年代初乔清秀、董桂芝均灌制了河南坠子《蓝桥会》的唱片。

天津市艺术研究所存有上述各种音响资料。

**蜈蚣岭**　联珠快书传统曲目。短篇。取材于《水浒》第三十一回《武行者夜走蜈蚣岭》。改编时对原著情节有较大改动。

叙蜈蚣岭蜈蚣道人王飞天，为非做恶。一日率徒众下山，遇张家父女，见张秀英美貌，强抢上山。张老者正欲寻找恶道拼命，恰遇武松经过。张老者向武松哭诉女儿被抢，武松令老者在山下等候，自己上山，踢破山门，与王飞天激战。杀死恶道及其徒众，救出张秀英，放火烧了庙宇，下山与张老者相会，父女得以团圆。

曲词言前辙。以〔春云板〕叙述恶道强抢女子，〔流水板〕描述老者危难之际得遇武松。话白表达武松誓杀恶道的决心及向老者交代的话语。最后〔连珠调〕写武松与王飞天之战。层次清晰，曲文渐次进入高潮。紧张激烈处多用四字垛句，如“武二郎施展武术，一前一后，一左一右、一上一下、刀借人力，人借刀威，刀法纯熟、刷、刷、刷、刷、刷一片似刀山”。和“施展他夺命三刀，绝命三刀，刀刺刀拨，刀扎刀砍，刀劈刀剁，老道一见心胆寒”等，有声有色地描绘了搏斗情况。

是联珠快书演员经常演出的重要曲目，曾振庭代表作，他在唱法及表演上都有独到之处。天津人民广播电台保存有曾振庭的演唱录音。天津电影制片厂1962年为其摄制了纪录影片。

**辞绿林**　西城板传统曲目。又名《看破绿林》。

叙胜英之徒杨佩、杨郡弟兄与黄三太、杨香武及武、濮、贺、张众人在胜英死后，仍然替天行道，除暴安良。朝官吴天报之子吴林在清河县兴隆镇宅中设消息、机关，蓄养武林教师与众多打手恶奴，为害乡里称霸一方。杨佩、杨郡与杨香武等以卖艺为名，打败吴宅教师狗油灯。吴林见三杨武艺高强，请入宅内充当护院教师，三杨在吴宅卧底，与黄三太、武、濮、贺、张等里应外合大破吴宅，迫使千总张炳和自戕，巡检司梅某自缢。得到大量金银财宝大家俵分。归来途中，夜宿元通观，杨佩、杨郡回忆自己出身宦家，书香门第，家世清白，因遭荒旱与天火，流落江湖卖艺，先与武、濮、贺、张结为金兰，又与黄三太等同拜胜英为师，栖

身绿林，历经风险。思及太仓三鼠与胜英门下弟子仇杀不断，联想胜英引良为盗、杀人放火之往事，于是看破绿林，欲急流勇退，归隐乡里经商为业，以免风险。故而弟兄决心辞别绿林。

西城板长篇书目《清烈传》重要片断，常作为独立曲目演出。曲词梭波辙。句格长短不一，以五字句、七字句为主，间或有四字、六字、十字及更多字句。加以较多衬字、垫字。用天津大众化口语。

西城板专业艺人及业余演唱者都经常演唱。专业演员首推沈华亭。业余演员刘筱江二十世纪三十至四十年代经常到茶楼票演。

天津市艺术研究所存有刘筱江演唱录音。

**摔西瓜**　天津时调曲目。短篇。王焚根据民歌编词。

叙大姐儿听说情人得病急忙跑去探望。途中遇雨，不留神滑倒在泥水洼，弄脏了新衣裳，给情人带的虾、蟹也跑了，湿了大叶茶，撒了关东烟，还摔破了三白大西瓜。因怕别人看到笑话，赶忙爬起来跑回家去。



是中华人民共和国成立后，天津时调尝试改革创新的第一曲目。全段共二十二句，语言精炼，风趣诙谐，民俗味浓，使用天津方言演唱。用〔靠山调〕曲调，唱腔、唱法上有一定创新。增加了伴奏乐器扬琴、琵琶、胡琴、笙，加上原有的三弦、四胡共六件乐器。并去掉了“场面桌”。

1953 年天津广播曲艺团王毓宝首演。音乐唱腔设计祁凤鸣等。参加 1957 年天津市曲艺杂技会演。1959 年出版的《天津十年曲艺选》及 1981 年百花文艺出版社出版的《曲艺作品选》(二·鼓词曲词)均辑录了《摔西瓜》曲词。

**摔镜架**　莲花落传统曲目。短篇。又名《王二姐思夫》。出自冯梦龙《醒世恒言》第二十卷《张廷秀逃生救父》，但仅取其中张廷秀与王玉姐(即王二姐)婚姻的一条线索。最初是莲花落曲目，后几乎所有的鼓曲类曲种都演唱，影响最大的有梅花大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓、河南坠子、京韵大鼓、单琴大鼓等。

叙王二姐配夫张廷秀，尚未成婚。廷秀往南京赶考，六年不归。二姐思念无已，几近癫狂。终于，人报廷秀还家，二姐欢喜之极，飞奔往迎。

《摔镜架》的曲词由十三段组成，俗称十三套，每套一辙，恰好用完十三道大辙。因曲词过长，无法一次演全，艺人便各自选唱其中的几套，久之，同一个曲种基本形成共有的套数，而次序、词句则因人而异。进入二十世纪，只有曾入清宫演唱的莲花落老艺人抓髻赵(星垣)能唱全十三套。至三十年代，能唱套数最多的是梅花大鼓老艺人金万昌，能唱九套，乐亭大鼓艺人王佩臣次之，能唱七套；余者如京东大鼓艺人刘文斌、河南坠子艺人乔清秀等，可唱五六套。以唱四套者为多，一般唱三套，而落子馆中，只唱头套或末套都可交差。它

的曲词各套相对独立，每套叙述一个场景，表现王二姐一种情绪，极力突出思夫之苦。无论选唱的套数为何，开头(江洋辙)与结尾(梭波辙)的两套是通常都有的，较常见的除此之外是由求、人辰、发花等套，有的也唱中东、言前等段。而尽管不同的曲种、艺人所选的套数相同，其中的词句却不尽相同，各有千秋。

它的曲词通俗，风趣，刻画人物细腻生动。虽始终只有一个中心人物出场，但是由于人物的性格十分鲜明：热情、大胆、泼辣、奔放，所作所为又都出人意料，能够紧扣人心。比如，二姐为了计算二哥哥(即张廷秀)离家的日期，每天在墙上画上一个道儿以至于"横三竖四画满了墙，不教爹娘管得紧，我一直画到大门上"。又如二姐盼夫不归，迁怒于眼前的器物："有心撕碎了鸳鸯枕，二哥哥回来枕什么。撕了好、撕了好，二哥哥回来枕胳膊；有心扯了红绫被，二哥哥回来盖什么。扯了好、扯了好，二哥哥回来对冻着！""镜子去往南京照，……镜子照不见张廷秀，我要你这无用的东西做什么！哗啷啷摔碎菱花镜，回手拉倒梳妆桌"。《摔镜架》即由此得名。

它的曲词有统一的格式。开篇用"八月里秋风阵阵凉，一场白露一场霜，严霜单打独根草，挂大扁甩子在荞麦梗儿上"四句起兴。其后每一套都以相同的句式开始，如"王二姐绣楼泪交流，思想起我的二哥哥赶考老没回头"；"王二姐绣楼泪搭撒，思想廷秀老没有还家"。由于《摔镜架》的曲词对王二姐思夫的心情和行为夸张适度，描摹入微，故评论者说它表达了文人学士在诗词曲当中所不敢表达的"匹夫匹妇之真情"，它虽是一篇鼓词，但是"寓真挚于俚俗之中，有非诗人词客所能望其项背者"。

是金万昌、花四宝、花小宝(梅花大鼓)，王佩臣(乐亭大鼓)，刘文斌(京东大鼓)，乔清秀、曹元珠(河南坠子)等人的代表作。京韵大鼓曲种早年胡十及其传人均擅演。乔清秀的表演最具特色，而以王佩臣的词句最为特别，如二姐逛花园一节中有求蝴蝶替自己飞往南京唤回张二哥哥的情节。

《摔镜架》有多个曲种、多名艺人的唱片和录音传世。

**熔炉炼瓦**　　山东快书曲目。短篇。1964年黄枫编写。

叙汽车修配厂大修载重汽车，内燃机换新的合金瓦片，需自行试制。绰号"瓦片罗"的瓦片车间负责人罗子正多次试制，都不合格。罗子正焦急万分，书记强令他回家休息。夜间他忽然想起瓦片不合格是因材料过硬，在合金中加软金属便能解决。于是他偷偷起床，拿出家存的两块银元和一副银手镯，直奔车间。不料被装睡的老伴儿看见，紧随在后，罗子正跳窗入车间，点火熔炼合金，将要投入手镯银元，老伴儿急喊制止，并以砸锅相威胁。原来这银元手镯是传家宝，是老伴儿当初被卖给地主家的见证物。瓦片罗不顾一切将之投入锅内，并以身护锅。老伴无奈离去。此夜瓦片终于炼成。清晨，罗子正回家解释清楚，老伴欣然，并以厂里奖给的红花当做新的传家宝。

作品采取插叙、倒叙手法，处处留下悬念。开始只说"瓦片罗老两口子睡不着"，老伴儿

在旁装睡观察瓦片罗拿银元手镯，却不说明原因，到试炼前才交代瓦片罗的姓名身份及试制瓦片的经过。描写罗子正与老伴儿在车间内外激烈争吵接近尾声时，才交代银元手镯的来历。

曲词梭波辙。语言风趣，人物形象生动。如说瓦片罗心中有事“常拿碱面当盐搁，有一次他拿酱油当了醋，还有一次把钢笔水灌进自来火——你说那能着吗”？再如瓦片罗怕老伴进车间，便吓唬老伴说：入厂证“第八条写着职工跳窗户不准带老婆”等。唱词还在叙事中插入抒情的描写，如瓦片罗把银元手镯放进合金锅后，便回忆起以往的苦难，并设想从锅里开出无数辆大汽车，满载货物快跑多装。也有使用侧面描写，如瓦片罗跳窗进车间磕了脑袋，以后的情景便通过老伴眼中所见来描绘，并加上心疼、害怕、责怪等心理活动，增加了情趣。

黄枫，原名黄廷栋，天津市红桥区曲艺团的山东快书演员，后赴东北。作品发表于1964年《曲艺》第五期。

天津市红桥区曲艺团李金良演唱，颇受欢迎。

**翠屏山**　单弦传统曲目。短篇。有两本及多本数种曲本。取材于《水浒传》第四十四回“病关索长街遇石秀”至第四十六回“病关索大闹翠屏山”。

叙蓟州衙节级杨雄遇石秀，结为兄弟。时值杨妻潘巧云前夫王押司二周年忌日，潘巧云征得杨雄同意，请报恩寺僧众唪经超度。中有裴如海者系潘巧云父之义子，早与巧云有情，借此与巧云相见，得叙旧欢。巧云又以烧香、看佛牙为名，到寺与裴如海幽会。二人约定，凡杨雄在衙中值夜不归即命丫环迎儿在后门迎候，引裴如海入巧云卧室。此事被石秀看破，告知杨雄。杨雄醉归与巧云吵闹，巧云反诬石秀调戏。石秀为表明自身清白，于后门外杀死裴如海、胡头陀，以二人首级示杨雄。杨雄借口还愿将巧云主仆诓上翠屏山，持刀威吓，巧云、迎儿尽吐实情。杨雄杀巧云、迎儿，与石秀同奔梁山。

全月如、何质臣、荣剑尘、谢芮芝、常澍田、曾振庭及花连仲弟子石慧儒、桂月樵、廉月儒等均演唱。所用曲本各有不同。

全月如、何质臣用早年的老本，含两大本。头本为“酒楼泄机”至“醉归吵家”中东辙。二本为石秀杀裴、翠屏山杀山，江洋辙。后因篇幅过长，将两本分为四本。常澍田、曾振庭、曹宝禄等皆用此本。花连仲弟子则只演情节较为火炽的酒楼、醉归两本。

荣剑尘自编的曲本为五本。一至三本用中东辙，四、五本用言前辙。曲文叙述故事全貌，与他人用本均不相同。头本杨雄、石秀结拜，潘巧云为前夫设祭、与裴如海相见，其中有摹仿和尚念经“放焰口”一段，为他人所无；有时约请和尚登台助演，尤为火炽。唱腔方面，二本写潘、裴私通，用了〔京子弟〕曲牌；三本“酒楼泄机”至“醉归吵家”中，有荣氏首创的〔靠山调〕带拨浪鼓；五本杀山，中有〔花园叹〕曲牌，而以〔流水板〕结束。

谢芮芝的曲本系据老本改写，头、二本仍为中东辙，三本江洋辙，四本改用由求辙。结

尾不同的是，杨雄不忍下手，由石秀杀死巧云、迎儿。

**算　盘**　对口词曲目。短篇。冯宝良作。言前辙。

叙过去，算盘掌握在地主、资本家手中，工农大众饱受饥寒。中国共产党领导人民推翻三座大山，夺回了政权。算盘到了人民手中，成为为人民服务的工具。财会工作者热爱手中的算盘。

对口词演出形式流行于二十世纪六十至七十年代。1964 年赵玉玲、张世坤演出。获天津市第十四届职工业余文艺会演优秀节目奖。后季文亮、方志君曾演。和平区曲艺团专业演员黄铁良、孙玺珠亦曾演出。

作品刊登于 1965 年 1 月 27 日《天津晚报》及 1965 年 4 月 8 日《工人日报》。

**潇湘馆**　岔曲传统曲目。短篇。取材于《红楼梦》，但并非根据《红楼梦》的某一章回，而是集中表述林黛玉的心理状态。

叙秋夜，紫鹃、雪雁已皆入梦，潇湘馆中的林黛玉满腹愁思，面对孤灯，凭窗独坐，思及自己椿萱早丧，来在荣国府中受尽多少凄凉孤苦，终身未定又不知宝玉究竟有情无情。又想起历次姐妹诗会，多少赏心乐事转眼成空。怕的是残秋已到，百花零落。眼望银河耿耿，不由对景伤情。只得放下罗帏，倒身闭目，但又喘嗽成团，难以宁睡，终于一夜无眠，抬头望竹影横窗，天已明亮。

为起字长岔。中东辙。词句典雅，多用叠句、长句、排比句如"更有那春风、夏云、秋月、冬雪大观园内无边景"、"猛听得风声、雨声、虫声、鸟声、啧啧咽咽、絮絮叨叨动人情"和"也曾在藕香小宴螃蟹咏，也曾在凹晶联诗逞豪情；也曾在怡红讲道谈禅性，也曾在栊翠吃茶细品茗"等。此外，三字、四字的垛句，五字、七字的对偶句，交替使用，错落有致。

大多单弦演员均演唱，石慧儒代表曲目。天津人民广播电台存有石慧儒演唱录音。

**醉打山门**　单弦曲目。短篇。取材于《水浒传》第四回《鲁智深大闹五台山》。姚惜云改编。

叙鲁智深因打死镇关西在五台山出家避祸，不能戒酒除荤，难耐清规。下山游逛，遇一卖酒人担酒上山，鲁智深强行将两桶酒饮尽，大醉后将半山亭打塌，又打破山门，撞进前殿，见人就打，并打坏了佛像。惊动老方丈，无奈只得叫他去东京相国寺安身，鲁智深辞别离去。

曲词发花辙，采用〔曲头〕、〔数唱〕、〔南城调〕、〔哭相思〕、〔靠山调〕、〔金钱莲花落〕等六个曲牌，其中〔南城调〕描写山景，上下句均押韵；〔哭相思〕"九里山前摆战场，牧童拾得旧刀枪……"所唱的用的是昆曲的山歌。

改编者姚惜云为演唱者设计了舞台动作。司马静敏于 1953 年首演，并成为保留曲目，天津人民广播电台存有其演唱录音。作品收入《广播曲艺选》。

**箭射盔缨**　西河大鼓传统曲目。短篇。即四本《战长沙》。本事见罗贯中《三国演

义》第五十三回“关云长义释黄汉升”。

故事叙黄忠因马失前蹄，败回长沙，被韩玄责以通敌，欲斩杀之。众将力保，黄忠应诺将以百步穿杨之箭法结果关羽。明日，关黄二人对垒，韩玄亲于城上督战。黄忠骂阵激恼关羽后佯败逃，诱关羽追来，暗取弓箭欲射。思及昨日关羽不杀之义，心实踌躇。又恐韩玄动怒，即射中关羽盔缨。关羽中箭失惊，悟黄忠为报拖刀不斩之德。收兵而退。

西河大鼓曲本较有特色。于黄忠败归之后，有与魏延计议，魏延劝其箭射关羽盔缨赎回脸面一段；关羽退回本阵之后，有韩玄怒责黄忠、绑出辕门问斩，魏延赶来质问韩玄，两人争执，魏延拔剑斩韩玄，解救黄忠，倒戈造反情节。全曲用言前辙，共一百四十句。混用七字句与十字句。词句通俗，以平铺直叙法述故事。本曲目之后又有《战长沙收黄忠》一本，详叙魏延力保黄忠不下，倒戈杀韩玄并胁迫黄忠迎桃园弟兄入长沙故事。前段用言前辙，杀韩玄后改为人辰辙，共一百六十四句。单琴大鼓曲种曲本与西河大鼓相近。

京韵大鼓有同名曲目演出，曲本不只一种。为白云鹏、白凤鸣曲目。一至四本《战长沙》可连演，亦可分别演唱。白云鹏于《箭射盔缨》之后，尚有韩玄怒责黄忠、号令辕门欲斩。魏延救护，杀韩玄，迎关羽，大战长沙等情节，计四本，共为八本《战长沙》，为其独有曲目。刘宝全晚年不演《箭射盔缨》，其传人林红玉、小岚云、小映霞及小彩舞等常演出。

**踢毽儿**　　时调传统曲目。短篇。

叙小姐妹三人一起踢毽儿，个个技艺高超。施展本领踢出各种名目、花样。最后，把毽儿踢得落在房檐儿上，只得用竹竿去够。

曲调为〔靠山调〕，曲词小言前辙。共四落，第一落仅四句，不加数句，第二、三、四落的第一句后面均加数句。用韵文细致描写踢毽儿的动作。如第二落：“大姑娘接毽儿伏下了腰，一腆脸儿，腿往后拐她那鞋底儿就朝了天儿，扭项回头来看毽儿，只见毽儿落在鞋底儿的当中间儿，蝎子钩一撩‘镫里朝天儿’，踢了一个‘过毽儿’，毽儿落在脚尖儿。往起一甩就闪在了旁边儿”。

王毓宝演唱并以之为代表作。天津人民广播电台存有其演唱录音。

**赞风(烛影摇红焰)**　　岔曲传统曲目。

唱词仅九句：“烛影摇红焰、透纱窗雨后生寒。荡悠悠扬花舞柳雨打荷喧，芭蕉弄影竹韵悠然。到晚来寒夜钟声闻远寺，送扁舟帆挂高悬急似箭，牧童牛背放纸鸢，松涛恰似水流泉，柳絮癫狂如飞雪，最可爱麦浪青葱万顷田。”通过视觉、听觉方面的动感描写了风中景物，却未露出一个“风”字，即俗所谓之“赞风不露风”。

曲词言前辙。是篇幅短小的脆岔。

单弦演员经常演唱，谢瑞芝尤称拿手，天津人民广播电台保存有他的演唱录音。

**赞　剑**　　岔曲传统曲目。据传为随缘乐(司瑞轩)编写。中东辙。

叙月明之夜，怀才不遇的山中隐士，听如雷的松涛，勾起豪兴，于是拔剑起舞，直使得

地动山摇，狐鬼皆惊，不禁慨叹“老天何故困英雄？”

曲词中东辙。作品借舞剑表达了山中隐士的愤恨不平，抒发了封建时代知识分子抑郁不得志的共同心态。

单弦演员大多经常演唱，尤以石慧儒演唱最为精彩。天津人民广播电台存有其演唱录音。

**赞雷锋**　　岔曲曲目。1963年朱学颖、王济编写。

作者选择当时经常使用的赞颂雷锋的语言，配以辙韵，恰当运用，描绘雷锋的平凡与伟大。当时报刊曾以春夏秋冬四季比喻雷锋对同志、对工作、对缺点、对敌人的不同态度。岔曲将之概括为“对同志好比是春风荡荡温又暖，对工作好比是夏日炎炎热腾腾；对缺点犹如秋风扫落叶，对敌人他是严酷无情似寒冬”。最后用“以革命的精神对革命，用雷锋的精神学雷锋”等对称的语句作结。

曲词中东辙。句式四、五、七、十字句交错使用，格律严谨，语言顺畅。当时称雷锋为“永不生锈的螺丝钉”，曲词则配以三字、四字的形容词写成“他是一颗响当当、亮晶晶、不折不弯、不摇不动，永不生锈的螺丝钉”。

石慧儒演唱时在唱腔上做了精心的加工，成为保留曲目，天津人民广播电台存有其演唱录音。

**薛家将**　　西河大鼓传统书目。长篇。

《薛家将》系总称，包括《薛仁贵征东》（又名《跨海征东》），《回唐传》（又名《三请薛仁贵》），《薛丁山征西》（又名《大西唐》、《西唐传》、《三请樊梨花》），《薛刚反唐》（又名《续少西唐》、《薛雷扫北》）等。各部书皆可独立演唱，演出时，既可标各自的书目名称，也可笼统地标名《薛家将》。

叙由唐太宗李世民登基，历经高宗李治、中宗李显，武则天称帝建国号周，到睿宗李旦复国再登基的八十余年间，自薛仁贵开始，薛家五代人始终前仆后继，忠心为国，却屡遭朝中奸佞陷害，全家三百余口几被杀绝为中心线索敷衍的薛家将故事。清代以来，有文人参考元明杂剧、传奇等有关薛仁贵故事，又搜集流传在民间的故事、传说，编写成鼓词《征东全传》。清末民初，又有《征西全传》、《征西演义》、《铁丘坟》、《薛家将反唐全传》等相继出现，广为传唱。说唱艺人们演出的《薛家将》，就是以这些唱本为基础，加以铺衍而成。

清末民初，在天津说唱《薛家将》的西河大鼓艺人有程鹤岚及其弟子张士元、张士德、咸士章、田士杰、郝英吉等。耿起树及弟子马连登也都以《薛家将》为经常演出的书目。后郝庆轩、郝艳霞、徐庆宽及弟子左田凤、再传弟子陈凤芸等，都以《薛家将》为代表书目。王金铭、静林亭二十世纪三十年代在天津各书场及广播电台演唱《西唐传》。赵玉峰演唱《跨海征东》薛仁贵在淤泥河救驾时，用一连串的表演身段，形容仁贵催马由山上冲下，击退盖苏文，听众经常不自觉地站起，观赏其身段、动作。是西河大鼓艺人之最有特色者。

京东大鼓、东北大鼓有同名曲目演出。其中京东大鼓艺人刘文斌二十世纪三十至四十年代在书场与广播电台亦演唱《西唐传》。东北大鼓艺人李文俊三十年代在天津东方电台说唱《跨海征东》。

**黛玉归天**　滩簧(苏滩)传统曲目。开篇。本事见《红楼梦》第九十七回《薛宝钗出闺成大礼　林黛玉焚稿断痴情》及第九十八回《苦绛珠魂归离恨天　病神瑛泪洒相思地》等节。是清代子弟书《露泪缘》之《诀婢》《哭玉》内容。

叙林黛玉卧病潇湘馆,日见沉重,馆中人迹渐疏。一日,贾母闻报至潇湘馆探视毕,嘱安排后事。黛玉自知万无生理,至晚,乃强自支持,与紫鹃、雪雁二婢诀别,痛切叮咛。其时,别院鼓乐喧天,正是宝玉迎娶宝钗过门。黛玉乃抱恨而终。

苏滩演出《黛玉归天》用言前辙,仅有唱词二十六句,首句为"冷雨连宵铁马喧"。述黛玉卧病心情及焚稿之后遥闻鼓乐声喧,得知宝玉娶亲,一恸而绝。其中有"笙箫好似拘魂票,婢子如同活判官"句,其命意为其他各本所无。苏滩艺人在二十世纪二十至三十年代常演,民国二十四年(1935)范青凤曾在电台播唱,并将所藏曲本发表于当年 9 月 24 日《广播日报》。

京韵大鼓、梅花大鼓有同名曲目演出,均由子弟书移植而来。典丽文雅,情辞凄切,刻画细腻。

京韵大鼓该曲目是白云鹏代表曲目之一,白派传人均演出。梅花大鼓艺人金万昌、花四宝均以之为代表曲目,其后花五宝、花小宝等亦擅演。

**黛玉思亲**　梅花大鼓传统曲目。短篇。取材于小说《红楼梦》。演述内容略同于《黛玉归天》。侧重稍有别。

《黛玉思亲》是采取子弟书《露泪缘》第九回《诀婢》内容与第四回《神伤》中部分词句,压缩改写而成。并将原文之怀来辙改为中东辙。情节结构基本与《诀婢》相同,《诀婢》以黛玉之死作结,《黛玉思亲》则未说黛玉身亡,篇幅亦较《诀婢》大为缩短。

是梅花大鼓艺人经常演出的曲目,为金万昌的拿手之作,二十世纪三十年代在胜利公司曾灌制唱片一张,名为《黛玉归天》。金派传人、名票周麟阁 1961 年在天津梅花大鼓专场演出中以《黛玉思亲》攒底。天津人民广播电台保存了周麟阁该场演出的录音并作为珍贵资料播放。此外,天津人民广播电台也存有花五宝的《黛玉思亲》录音。

**黛玉葬花**　梅花大鼓传统曲目。短篇。取材于小说《红楼梦》第二十六回《蜂腰桥设言传心事　潇湘馆春困发幽情》、第二十七回《滴翠亭杨妃戏彩蝶　埋香塚飞燕泣残红》、第二十八回《蒋玉菡情赠茜香罗　薛宝钗羞笼红麝串》。

叙林黛玉与贾宝玉偶有口角,至晚间黛玉往怡红院,丫环不知是林,闭门不纳,黛玉伤心而回。次日,为大观园中饯花之日,黛玉荷锄去园中葬落花,恰宝玉寻来。黛玉吟葬花词,宝玉亦感而泣。黛玉恼怒趋避,宝玉遮阻,倾诉心曲。二人误会冰释。

梅花大鼓有两种曲本。老本为言前辙，九十六句。开头有与葬花情节无关的十句曲词，末尾有八句叙述宝黛爱情的悲剧结局，中间宝黛对话多辞不达意处，所引葬花词选原文开头四句及末尾四句。为金万昌代表作。金万昌二十世纪三十年代曾在高亭公司灌制《黛玉葬花》唱片一张。其余金、花两派梅花大鼓演员均演唱此本。天津市艺术研究所存有史文秀的全段录音。

新本是二十世纪八十年代王允平改编本。王本共八十八句。前半着重描写林黛玉在大观园祭奠花神之日的思想活动，后半为宝黛对话。在有限篇幅内尽可能体现了原著内容，描写较为细致。言前辙，文字典雅。葬花词共节选引用了二十二句，为押韵，有修改或改换辙韵。

天津市曲艺团籍薇演唱，并成为其代表曲目。其中葬花词用越剧曲调的旋律演唱。

单弦、唐山大鼓有同名曲目演出。

单弦为常澍田演出曲目，分两本。唐山大鼓为魏喜奎演出曲目。

**黛玉悲秋**　梅花大鼓传统曲目。短篇。又名《大观园》。据子弟书三回本第一回《悲秋》移植改写而成。中东辙，唱词六十八句，篇幅仅为子弟书的三分之一。

该曲目参照子弟书诗篇之“大观万木起秋声”，以“大观园滴溜溜溜起了一阵秋风”为起句，随后的唱句多系子弟书原文之变化。观景部分，子弟书所写皆为大观园的实景，而梅花大鼓则包含了想象中的大观园以外的景，如“在秋江有一位爱钓秋鱼的老渔翁”以及樵夫打柴，农夫种田，学生联句，秀女刺绣等。悲秋部分，保留子弟书的原文不多。在“既有春夏何必又有秋冬”句之后，有描写四季景物的八句唱词，演员多不唱。金万昌演《黛玉悲秋》时保留，广告必加“带四季”。梅花大鼓《黛玉悲秋》的特殊之处是林黛玉最后出现了幻觉，看见娶亲的场景，听见了娶亲的鼓乐。痛感到“竹篮打水漏勺儿去搓风，枉担了虚名落场空”，“宝玉成亲把奴家我来坑”。

是金万昌的代表作，二十世纪三十年代中期曾在百代公司灌制《大观园》唱片一张。花派演员花云宝及其弟子张雅琴均擅演。天津市艺术研究所及天津人民广播电台存有上述演唱录音。

河南坠子、东北大鼓、梨花大鼓、唐山大鼓、乐亭大鼓均有同名曲目演出。

河南坠子之唱词为七十二句，前半与梅花大鼓唱词基本相同，只是没有林黛玉看见娶亲花轿一节，而代之以春夏秋冬四季景物及林黛玉与紫鹃对话说自己不久于人世等。

**黛玉焚稿**　京韵大鼓传统曲目。短篇。是由清代韩小窗所作《露泪缘》中第四回《神伤》与第五回《焚稿》联缀而成。

叙傻大姐泄机，林黛玉得知贾宝玉将娶薛宝钗，一病不起。念及幼失怙恃，依人篱下，身不由己，唯宝玉知音，钟情已深，不料负心别娶。千回万转，了无生趣。（以上《神伤》）紫鹃忧心如焚，多方设词宽解劝慰。黛玉令紫鹃取旧日诗作，从头检视，历历往事兜上心头；

又见向日宝玉病中所赠旧帕，痛人心易变，叹心事成灰。力疾而起，将诗稿诗帕付之一炬，断绝痴情。（以上《焚稿》）

京韵大鼓艺人白云鹏将子弟书两回合为一段，原文两回分别为一百一十二句和一百零六句，用江洋辙、人辰辙。白云鹏在原词句、词意基础上，采用改句尾字、换用同义词语方式将《焚稿》之人辰辙换为与《神伤》一致之江洋辙；又简化《神伤》开篇，删去《焚稿》开篇及两回中部分词句；根据演唱需要，以加长或分节方法改变每落结尾一句的句式。如于原文“……五美吟”句后，加解说性词句“五美女，绿珠配石崇、红拂配李靖，明妃配汉帝、西施配吴王，虞姬配项羽、自刎在黄罗帐，这都是倾国倾城美貌的女红妆、他们哪一个又有下场”。曲词代书中人物黛玉、紫鹃言未尝言之心思，吻合人物心理与地位，合乎原著精神。前半段仅黛玉一个人物，先写黛玉病态，然后述黛玉在大观园中境遇及其与宝玉情缘。到后半段全用紫鹃、黛玉对话，展示主婢情谊与黛玉之怨悔。文辞典丽文雅而不艰涩。以七字句为主，大部分句子加句头及衬垫字，使有变化。对偶句、排比句使用较多。对偶句对仗工整，音韵和谐。如：“他如今”“我如今”四个对偶句的排比，使黛玉、宝钗遭遇形成鲜明对照。又如黛玉回忆前情时，以八句“曾记得”两两相对，排比并列，形象地概括了黛玉对大观园中生活与美好往事的留恋。修改后共得曲词一百九十句。是白云鹏及其弟子阎秋霞主要代表曲目。白派传人张雅丽、李树盛、王莉等均演唱。小彩舞亦曾演唱，其所用唱词为两道辙。

白云鹏留有早年唱片，阎秋霞等留有演唱录音。天津市艺术研究所存有音响。

河南坠子有同名曲目演出，为艺人在天津移植演唱，所用唱本与京韵大鼓大致相同。亦是该曲种常演曲目。

**鞭打芦花**　　东北大鼓传统曲目。短篇。取材于二十四孝故事之“闵子骞单衣顺母”。

叙闵子骞生母亡故，父闵公（一说名德润）续娶李氏（梨花大鼓作唐氏）又生二子。李氏对子骞故示慈爱实则施虐，而闵公不知。李氏于置备冬衣时，为己生二子厚絮丝绵，而子骞衣内填塞芦花。隆冬，闵公往邻村会客，携三子同往，令子骞执鞭驾车。子骞冻馁交加，跌倒雪中。闵公见两少子并不畏寒，疑子骞偷懒不欲随行，怒甚，以鞭笞之。衣裂、芦花飞出，闵公始大惊。既痛子被屈可怜，又恨李氏奸狡。即返回宅中，唤李氏当面质问之。李氏犹强辩，闵公更大怒，立写休书驱之。众人解劝不下。子骞从容跪求留母：倘再续继母不贤，并两弟皆无人照拂，“母在一子单，母去三子寒”，且自责未能尽孝，致失欢于母。闵公涕泣，李氏亦感动泪下，揽子骞入怀，表示悔改。闵公怒始解，一家和好如初。

乐亭大鼓、单琴大鼓、梨花大鼓、京东大鼓及单弦等多个曲种有同名曲目演出。各曲种唱本大同小异，多用言前辙。是东北大鼓艺人马宝山代表作。单琴大鼓翟青山亦擅演。

单弦之《鞭打芦花》是石慧儒代表作。

**翻江倒海**　　天津时调曲目。短篇。1958年天津市曲艺团编导组集体创作，纪希、高天执笔。

作品以天津人民治理海河为背景，借陈塘关哪吒闹海的古代神话传说，虚构故事情节：东海龙王摆宴祝寿之际，突夜叉报，哪吒又来闹海。龙王忙派三太子带领鱼虾蟹出海再探。原来是几十万大军开挖河道。三太子把面面红旗错当作哪吒的浑天绫，以为大难当头，跑回龙宫。此时铁铲翻飞，水晶殿被铲翻。吓得龙王忙去灵霄殿找玉帝求援。不料灵霄殿也被人类的"小月亮"即苏联人造卫星撞坏，玉皇大帝和王母正无处安身。神仙们不禁感叹：现在真正幸福不属于神仙，而是在人间。

曲词从虚拟的神话人物的视听角度道出人定胜天的道理，歌颂根治海河造福人民的壮举。虚拟、浪漫、夸张等创作手法的运用使曲目具有强烈的形象感染力。

1958年8月首发于《海河说唱》第二期，同年转载于9月1日《天津日报》文艺副刊。唱腔设计祁凤鸣、姚惜云，天津人民广播电台天津曲艺团王毓宝首唱，并参加1958年在北京举行的全国曲艺会演，颇受好评。

**警民一家**　相声曲目。对口。二十世纪六十年代初王家齐创作，尹德琦整理。

该曲目塑造了一名优秀女交通民警形象。她在工作中认真负责，做了许多救困扶危等助人好事，受到人民群众尊重与爱戴。

在垫话中演员通过新旧社会交通警对群众的态度，揭示出旧社会警察是骑在人民头上的老爷，新社会的民警关心群众，民爱警，警爱民，警民团结一条心。

属一头沉的逗哏形式。演员甲既现身说法，又跳进跳出，表演其他有关人物，插科打诨，制造出诸多笑料。

二十世纪六十年代初王家齐和相声女演员于佑福曾演出，天津人民广播电台存有音响资料。作品收入1962年百花文艺出版社出版之《曲艺选》第八集。

**霸王别姬**　单弦传统曲目。短篇。取材于《西汉演义》之"张子房悲歌散楚"。相声有同名新编曲目。

叙项羽与韩信会战九里山，被困垓下，坚守不出。张良改扮混入楚营，在鸡鸣山头吹箫作歌，其声悲惨，楚营八千子弟兵尽散。虞姬闻歌声急报项羽，项羽听四面楚歌知大势已去，乃自歌"力拔山兮气盖世"。虞姬于帐中舞剑，然后自刎而死，项羽也自刎乌江。

天津有四种单弦演出本。

王剑云编写演出本。一七辙。〔曲头〕首二句为"兴衰治乱乃天意，暴虐焉能成大器"，曲牌有〔曲头〕、〔数唱〕、〔靠山调〕、〔边关调〕、〔四板腔〕、〔流水板〕等。是其拿手曲目。

隋世杰编写本。中东辙。用〔曲头〕、〔数唱〕、〔南锣北鼓〕、〔金钱莲花落〕、〔靠山调〕、〔四板腔〕、〔军乐歌〕、〔吹腔〕、〔流水板〕等曲牌。〔曲头〕有二，一种起首二句为"虎踞龙盘起战争，莫以成败论重瞳"，另一种首二句为"嬴秦无道施虐政，民不聊生遍地哀鸿"。在〔靠山调〕曲牌中有取自《西汉演义》的张良吹箫所歌歌词三十二句。阚泽良在隋本基础上整理、演出，在〔流水板〕近结束处增加了"九里山前摆战场"的〔山歌〕。天津人民广播电台存有阚

泽良的演唱录音。唱词曾选入吉林省1982年出版的《传统曲艺选》。

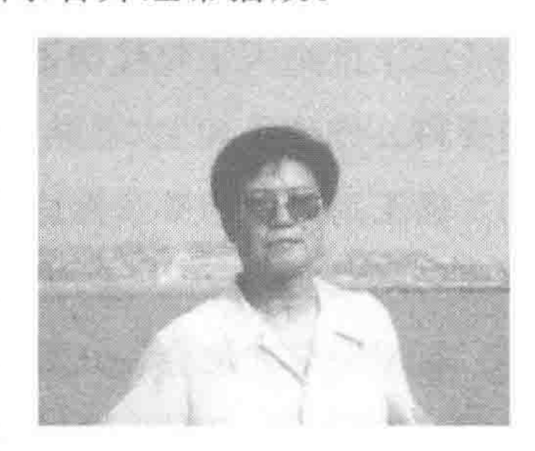
程树棠编写本。亦为一七辙，但与王剑云本不同。由石连城演唱。曲牌有〔曲头〕、〔数唱〕、〔剪靛花〕、〔湖广调〕、〔四板腔〕、〔流水板〕等。张良吹箫处用〔湖广调〕曲牌，无朗诵歌词。

张伯扬演出本。张伯扬取隋世杰本改写为两本。头本《悲歌散楚》，用〔曲头〕、〔数唱〕、〔罗江怨〕、〔金钱落子〕、〔靠山调〕、〔怯快书〕等曲牌，〔靠山调〕中以贯口念张良吹箫的三十二句歌词，为张伯扬的拿手之作。二本《垓下别姬》，用〔曲头〕、〔数唱〕、〔南城调〕、〔边关调〕、〔军乐歌〕、〔吹腔〕、〔流水板〕等曲牌，其中〔边关调〕尤其适于表达凄凉悲惨的气氛。天津人民广播电台存有张伯扬上述两段的录音。

京韵大鼓、西河大鼓等曲种有同名曲目演出。

京韵大鼓的《霸王别姬》是白云鹏晚年仍经常演出的保留曲目。中东辙，词句典雅讲究，描写细腻，如第二落中“数万貔貅飞花落叶，八千子弟断梗飘蓬。又勉强收拾余军背城一战，但只是独木难支大厦将倾。哪有谋臣同御患，更无良策守孤城。同虞美人欲奔江东遭困在垓下，孤零零数队亲随几座空营”。文字颇似子弟书。白云鹏去世后，多年不见专业演员于舞台演出。业余白派京韵大鼓演员李树盛能演。

西河大鼓的《霸王别姬》用灰堆辙，马增芬曾演出，并灌制唱片一张。田荫亭演出本名为《九里山》，亦为灰堆辙，但与马增芬所用词句不同。前半述韩信围困项羽于九里山之经过，后半有别姬情节。天津人民广播电台存有田荫亭的演唱录音并经常播放。



相声的同名曲目为刘梓钰(见图)1979年创作，首发于《曲艺》1979年第三期。是“文化大革命”结束后出现的一批相声新曲目中影响较大的作品。以揭露讽刺过去十年间干部当中的不正之风为主题。作品中虚拟一名科长，不学无术，又惯会无限上纲，行“霸王”之实。于工作和生活的种种细节上丑态百出，终至失去群众，连妻子也要弃他而去。由姜昆和李文华演出，演述“科长”时使用“倒口”技巧，说南方话，较为新奇，加之“文化大革命”中的景况人们记忆犹新，因而获得很大成功。

**露泪缘**　卫子弟书传统曲目。中篇。取材于《红楼梦》第九十六回《瞒消息凤姐设奇谋　泄机关颦儿迷本性》、第九十七回《林黛玉焚稿断痴情　薛宝钗出闺成大礼》、第九十八回《苦绛珠魂归离恨天　病神瑛泪洒相思地》及一百零四回《醉金刚小鳅生大浪　痴公子余痛触前情》。

卫子弟书所用即清代韩小窗编写之子弟书书词。曲目分十三回，每回一辙，用全十三道辙。依次题为《凤谋》、《傻泄》、《痴对》、《神伤》、《焚稿》、《误喜》、《鹃啼》、《婚诧》、《诀婢》、《哭玉》、《闺讽》、《证缘》、《余情》。票友杨若华及学界的卫子弟书爱好者曾演唱京韵大鼓艺

人白云鹏曾将其中《神伤》、《焚稿》等八回分别合并改写为四段京韵大鼓演出，白派传人亦均演出。其他曲种也有选择《露泪缘》中回目改编移植演出者。

《露泪缘》第一回先交代林黛玉与贾宝玉前缘，述大观园中姐妹聚居的盛况。至宝玉失通灵玉而疯癫，贾母为其聘娶薛宝钗。袭人进言，宝玉心在黛玉，若知迎娶宝钗必生祸变。王夫人令凤姐为谋，定下掉包计。(以上《凤谋》)黛玉到园中，见贾母丫环傻大姐啼哭，问其情由，傻大姐诉说因谈论宝二爷娶薛大姑娘而被打骂。黛玉闻听顿失魂魄。(以上《傻泄》)黛玉疾行至宝玉房中，二人相对如痴。黛玉被劝回潇湘馆，口吐鲜血，一病不起。(以上《痴对》)黛玉病势沉重，回想入贾府以来种种遭遇，与宝玉情缘竟被宝钗夺占，伤痛万分。(以上《神伤》)紫鹃劝黛玉保重，更惹黛玉伤心，想起历次结社作诗，文章误我，乃命紫鹃将诗稿及宝玉赠帕在炉中焚化。(以上《焚稿》)宝玉闻将娶黛玉欣喜若狂，凤姐自觉棘手，乃禀贾母，贾母命随机应变。(以上《误喜》)黛玉垂危，紫鹃请来李纨，适凤姐命唤紫鹃去陪宝钗，哄骗宝玉，紫鹃坚不肯去，李纨令雪雁代之。(以上《鹃啼》)雪雁扶宝钗交拜成礼，宝玉揭去盖头，见是宝钗，登时昏愦错乱。要与黛玉死在一处。(以上《婚诧》)黛玉弥留之际，贾母来略一看视，深夜黛玉与紫鹃诀别，口呼宝玉而亡。(以上《诀婢》)宝玉娶亲后更加昏聩癫狂，不茶不饭，宝钗将黛玉死讯告之，宝玉昏倒，苏醒后直奔潇湘馆，对灵牌痛哭。(以上《哭玉》)宝钗谏劝宝玉，望其割断迷情归正路。(以上《闺讽》)宝玉梦中到太虚幻境，见到死去的鸳鸯、晴雯、秦可卿、尤三姐等人，看了金陵十二钗正副册，又遥见妃子如黛玉。宝玉被仙女赶出，和尚将绛珠、神瑛往事说明，宝玉大悟，决定出家。(以上《证缘》)宝玉思念黛玉，深夜来看紫鹃，询问黛玉临终话语。紫鹃闭门不纳。麝月来接，宝玉怏怏回房。(以上《余情》)

《露泪缘》描写宝黛及紫鹃等人的心理活动极为细腻，文字讲究，对偶句对仗工整，排比句典雅华丽。唐山大鼓演员魏喜奎以此为常演曲目。民国二十九年(1940)曾在庆云杂耍馆每天一回连续演出。

# 传统曲(书)目表

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 一入荣府 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 一寸光阴一寸金 | 西河大鼓 | 小段 | |
| 一门忠烈(二本宁武关) | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 一日三险(日遭三险) | 相声(单口) | 短篇 | |
| 一匹布 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 一文钱 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 一至十 | 岔曲 | 短篇 | |
| 一字两读 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 一妻一妾 | 相声(单口) | 垫话 | 张寿臣述 |
| 一窝黑 | 岔曲 | 小岔 | 李成林述 |
| 十二月 | 天津时调(鸳鸯调)、荡调 | 短篇 | |
| 十二月酒令(酒令). | | 短篇 | |
| 十二对花 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 十二典 | 岔曲 | 短篇 | |
| 十二美 | 天津时调 | 短篇 | |
| 十二缺 | 相声(单口) | 垫话 | 刘宝瑞述 |
| 十三月采茶 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 十双 | 岔曲 | 短篇 | |
| 十月一 | 天津时调(靠山调) | 短篇 | |
| 十不许 | 滩簧 | 短篇 | |
| 十六愁 | 梨花大鼓 | 短篇 | |
| 十四口(反七口、双七口) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 十至一 | 岔曲 | 短篇 | |

（续表一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 十全福寿 | 莲花落 | 短篇 | |
| 十全福禄 | 莲花落、什不闲 | 短篇 | |
| 十字古人名 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 十字坡(武松打店、大闹十字坡、孙二娘开店) | 京韵大鼓、山东快书、梨花大鼓、南城调、莲花落、快板书 | 短篇 | |
| 十里亭(莺莺饯别、长亭饯别、张君瑞赶考) | 唐山大鼓、南城调、马头调、莲花落、拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 十杯酒 | 天津时调 | 短篇 | |
| 十爱丁山(十爱夸夫) | 唐山大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 十爱美女 | 天津时调 | 短篇 | |
| 十窑(拾窑) | 天津时调(靠山调) | 短篇 | |
| 十遍安 | 相声(对口) | 短篇 | 张寿臣述 |
| 七子八婿(郭子仪庆寿、满床笏) | 梅花大鼓、京东大鼓、相声(对口) | 短篇 | |
| 七月七三更 | 天津时调 | 短篇 | |
| 七月七带五更 | 天津时调 | 短篇 | |
| 七月十五 | 天津时调 | 短篇 | |
| 七巧图 | 岔曲 | 腰截 | |
| 七圣朝天 | 单琴大鼓 | 上下本 | |
| 七侠五义(三侠五义) | 西河大鼓、木板大鼓、河南坠子、单琴大鼓、东北大鼓、西城板、评书 | 长篇 | |
| 二入荣府 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 二次落水 | 天津时调 | 短篇 | |
| 二进宫(丝绒记) | 东北大鼓 | 中篇 | |
| 八口人 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 八大吉祥 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 八大改行 | 相声(对口) | 短篇 | |

（续表二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 八马词(八骏图、赞马) | 岔曲 | 短篇 | |
| 八仙上寿(八仙庆寿) | 西城板、单弦、荡调 | 短篇 | |
| 八仙得道 | 乐亭大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 八和 | 卫子弟书、子弟书 | 诗篇 | |
| 八宗艺 | 什不闲 | 短篇 | |
| 八剑七侠 | 单琴大鼓 | 长篇 | 翟青山演 |
| 八扇屏 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 八爱 | 京韵大鼓、太平歌词、西河大鼓、木板大鼓 | 短篇 | |
| 八黑 | 岔曲 | 短篇 | |
| 丁山射雁 | 马头调 | 短篇 | |
| 儿女英雄传 | 评书 | 长篇 | 佟浩如述 |
| 入府(桂英入府即千金全德之三) | 唐山大鼓、北板大鼓 | 短篇 | |
| 卜商进茶 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 大了从良 | 天津时调 | 短篇 | |
| 大力将军勇无边 | 岔曲 | 短篇 | |
| 大万人嫌 | 西城板 | 短篇 | |
| 大上寿 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 大五更 | 天津时调(靠山调) | 短篇 | |
| 大奶奶逛二闸 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 大头鸟表功 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 大发丧(白事会) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 大四省(学四省) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 大爷叹 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 大爷纵妻 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 大红袍(海公案) | 西河大鼓、河南坠子 | 长篇 | |

（续表三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 大杂烩 | 滑稽大鼓、京韵大鼓 | 短篇 | 即诸葛亮押宝 |
| | 相声（对口） | 短篇 | 焦德海、刘德智述 |
| 大戏魔（五百戏名、戏魔） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 大审（大审案、六部大审、传差堂会） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 大审诓供 | 相声（群口） | 短篇 | |
| 大闹金陵府 | 单琴大鼓 | 中篇 | |
| 大实话 | 太平歌词、西河大鼓、岔曲 | 小段 | |
| 大保镖（倭瓜镖） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 大相面（相面） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 大晕头自叹 | 南城调 | 短篇 | |
| 大娶亲（牛头轿、龙凤呈祥） | 莲花落、相声（对口） | 短篇 | |
| 大蝎子 | 相声（单口） | 小段 | 张寿臣述 |
| 大劈棺（点仙庄） | 河南坠子、京东大鼓 | 短篇 | |
| 大燕小燕对诗 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 小万人嫌 | 西城板 | 短篇 | |
| 小女自叹 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 小上坟（荣归） | 单琴大鼓、乐亭大鼓、拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 小下棋 | 天津时调 | 短篇 | |
| 小五义 | 木板大鼓、评书、西河大鼓 | 长篇 | |
| 小五更 | 天津时调（小五更调） | 短篇 | |
| 小天台（度林英、头度林英、打老道） | 河南坠子、单弦、西河大鼓、岔曲 | 短篇 | |
| 小王打鸟（孤存打鸟） | 莲花落、单弦、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 小尼僧（尼姑自叹） | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |

（续表四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 小叶茶 | 单弦 | 短篇 | |
| 小龙船 | 荡调 | 短篇 | |
| 小安自叹 | 单弦 | 短篇 | |
| 小买卖论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 小两口争灯 | 西河大鼓、京韵大鼓、河南坠子、京东大鼓 | 短篇 | |
| 小姑不贤 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 小姑贤 | 西河大鼓、莲花落、乐亭大鼓、单弦、南城调 | 短篇 | |
| 小姑贤良 | 南城调 | 短篇 | |
| 小学生逛灯(打炕灯) | 天津时调(鸳鸯调) | 短篇 | |
| 小拜年 | 单琴大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 小孩论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 小相面 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 小神童测字 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 小黑驴 | 河南坠子、梨花大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 小寡妇上坟 | 河南坠子、莲花落、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 小翠竹青 | 岔曲 | 短篇 | |
| 小赞松 | 岔曲 | 短篇 | |
| 女起解(苏三起解) | 西河大鼓、单琴大鼓、河南坠子、唐山大鼓 | 短篇 | |
| 三月三(蟠桃会) | 梅花大鼓、单弦、京东大鼓 | 短篇 | |
| 三兄弟分家 | 京东大鼓 | 短篇 | |
| 三世姻缘(玉堂春) | 单弦 | 中篇 | |
| 三圣朝天 | 南城词 | 短篇 | |
| 三戏五更 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 三字劝 | 岔曲 | 短篇 | |
| 三字经(讲蒙经、歪讲三字经) | 相声(对口) | 短篇 | |

（续表五）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 三国志 | 单弦 | 中篇 | |
| 三姓人（三特性） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 三怕婆（怕老婆） | 河南坠子、滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 三怪婿 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣述 |
| 三宣牙牌令 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 三战吕布（虎牢关） | 联珠快书、东北大鼓、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 三度林英（化缘） | 河南坠子、莲花落、京东大鼓 | 短篇 | |
| 三顾茅庐 | 京韵大鼓、河南坠子、梨花大鼓 | 短篇 | |
| 三笑缘 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 三根桥 | 双簧 | 短篇 | |
| 三堂会审（玉堂春） | 乐亭太鼓、唐山大鼓、东北大鼓、京东大鼓、单琴大鼓、河南坠子、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 三瘸婿 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣述 |
| 下山 | 天津时调 | 短篇 | |
| 下江南（满汉斗、君臣斗） | 评书 | 中篇 | |
| | 相声（单口） | 短篇 | |
| 下河南 | 马头调、卫子弟书、莲花落、子弟书、单弦 | 短篇 | |
| 下南乡 | 双簧 | 短篇 | |
| 下南唐 | 东北大鼓、西河大鼓 | 长篇 | |
| 下盘棋 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 之子于归 | 河南坠子 | 短篇 | 乔清秀唱 |
| 千里驹 | 东北大鼓、京东大鼓 | 中篇 | |
| 才子佳人（春景之雨打桃花笑） | 卫子弟书、子弟书、西城板、岔曲 | 短篇 | |
| 才郎夜读书 | 岔曲 | 短篇 | |
| 马上联姻 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 马洪自叹 | 西城板 | 短篇 | |

（续表六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 马陵道 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 马寡妇开店（因果报、阴功报） | 河南坠子、莲花落、南城调 | 短篇 | |
| 万寿香 | 八角鼓（群曲） | 短篇 | |
| 万寿图 | 岔曲 | 短篇 | |
| 上供（敬财神、祭财神） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 飞虎山 | 单弦 | 短篇 | |
| 飞熊梦 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 子弟图 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 于弟皇会 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 子胥救孤 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 山水绕 | 岔曲 | 短篇 | |
| 山西人要账 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 山西五更 | 天津时调 | 短篇 | |
| 山西家信（写家信） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 山深水阔 | 岔曲 | 短篇 | |
| 于公案 | 京东大鼓、评书 | 中篇 | |
| 义侠记 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 土地赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 也是斋 | 单弦 | 中篇 | |
| 乡妇进城（老妈上京） | 梅花大鼓、拆唱八角鼓、乐亭大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 叉杆打王八（棒叉杆） | 天津时调（靠山调） | 短篇 | |
| 叉杆吃醋 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 叉杆落魄 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 月中兔（天香庆桂） | 单弦 | 短篇 | |
| 月明楼（康熙私访） | 相声（单口） | 短篇 | |

（续表七）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
|---|---|---|---|
| 风月循环（珍珠衫、循环报） | 南城调 | 短篇 | |
| | 单弦 | 中篇 | |
| 风尘三侠 | 京韵大鼓 | 短篇 | 白云鹏传 |
| 风吹动 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 风吹铁马 | 天津时调（慢板老鸳鸯调） | 短篇 | |
| 风劲吹 | 天津时调 | 短篇 | |
| 风弄芭蕉舞 | 岔曲 | 短篇 | |
| 斗牌赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 书迷（书迷闹洞房） | 相声（单口） | 短篇 | |
| 书迷打砂锅 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 书房赞 | 西城板、子弟书 | 短篇 | |
| 书春（写春联） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 书囊记 | 平谷调、乐亭大鼓 | 中篇 | |
| 孔华阳赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 孔明吊孝（柴桑口） | 西河大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 五子闹学 | 单弦 | 短篇 | |
| 五代史弹词 | 卫子弟书、子弟书 | 中篇 | |
| 五代残唐 | 西河大鼓、单琴大鼓、木板大鼓 | 长篇 | |
| 五代恩荣 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 五龙捧圣 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 五圣朝天 | 单弦 | 短篇 | |
| 五字古人名 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 五字诗（五行诗） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 五行阴阳（五红图） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 五猪救母 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 五雷阵 | 联珠快书 | 短篇 | |

（续表八）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 开药铺（假行家） | 相声（对口） | 短篇 | 张寿臣述 |
| 开殃榜 | 相声（单口） | 短篇 | 谭伯如述 |
| 反七口 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 反八花八典（赞菊、点染秋光） | 岔曲 | 短篇 | |
| 反风雨归舟（疾风骤至） | 岔曲 | 短篇 | |
| 反秋声赋（夏布衫诉功） | 岔曲 | 短篇 | |
| 反紫绶金章 | 岔曲 | 短篇 | |
| 反赞剑 | 岔曲 | 短篇 | |
| 双劝 | 岔曲 | 短篇 | |
| 双龙传（回龙传、王华传） | 西河大鼓、河南坠子、东北大鼓、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 双玉听琴 | 京韵大鼓、北板大鼓、唐山大鼓、马头调 | 短篇 | |
| 双节烈 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 双合印（水牢双合印） | 西河大鼓、滑稽大鼓、京东大鼓、单弦 | 中篇 | |
| 双秃闹洞房（双闹洞房） | 河南坠子 | 短篇 | |
| 双钗记 | 单琴大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 双垂泪 | 岔曲 | 中篇 | |
| 双官诰 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 双看字（吕林炎圭） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 双美奇缘 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 双逛万寿寺 | 单弦 | 短篇 | |
| 双逛新世界 | 单弦 | 短篇 | |
| 双珠配 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 双婚配 | 单琴大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 双锁山（刘高结亲） | 南城调 | 短篇 | |
| 双锁山（劈牌招夫） | 西河大鼓、单琴大鼓、河南坠子、卫子弟书、京东大鼓、子弟书、莲花落、乐亭大鼓 | 短篇 | |

（续表九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 双摇会 | 单弦 | 二本 | |
| 双镖记 | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 劝女贤良 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 劝玉(宝玉劝黛玉) | 梅花大鼓、乐亭大鼓、北板大鼓 | 短篇 | |
| 劝世猜字 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 劝妓女(改良劝妓女) | 乐亭大鼓、平谷调 | 短篇 | |
| 劝孝歌 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 劝妻 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 劝姑娘从良 | 南城调 | 短篇 | |
| 劝秦尤 | 西城板 | 短篇 | |
| 劝嫖交友 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 中药名 | 岔曲 | 短篇 | |
| 王二姐绣兜肚 | 南城调 | 短篇 | |
| 王三姐剜菜 | 京东大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 王大娘探病 | 荡调 | 短篇 | |
| 王小赶脚 | 莲花落 | 短篇 | |
| 王允休妻 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 王汉喜借粮(借粮、王定保借当) | 西河大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 王员外休妻(王登云休妻) | 河南坠子、天津时调、西河大鼓、南城调 | 短篇 | |
| 王林休妻 | 河南坠子、莲花落 | 短篇 | |
| 王美人恨夫 | 莲花落 | 短篇 | |
| 王美容逛花园 | 莲花落 | 短篇 | |
| 王祥卧鱼 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 王婆骂鸡 | 西河大鼓、莲花落、太平歌词 | 短篇 | |
| 天水关 | 单弦 | 短篇 | |
| 天地明朗 | 单琴大鼓 | 短篇 | |

（续表十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 天河配 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 天官赐福 | 马头调、卫子弟书、河南坠子、子弟书、单弦、南城调 | 短篇 | |
| 天津关争帮 | 西城板 | 短篇 | |
| 天缘巧配(红叶题诗) | 北板大鼓 | 中篇 | |
| 天雷报 | 单琴大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 天霸诉功 | 西城板 | 短篇 | |
| 天霸谢虎对刀 | 西城板 | 短篇 | |
| 天霸赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 六口人(算人口) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 六侠女 | 乐亭大鼓、单琴大鼓 | 中篇 | |
| 认子 | 马头调 | 短篇 | |
| 公子乞讨 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 公堂赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 仁义礼智信 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 丑女出阁 | 单琴大鼓、单弦、天津时调(大数子) | 短篇 | |
| 丑妞出阁 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 文王卦 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 云龙山 | 京东大鼓 | 中篇 | |
| 云外飘香 | 滩簧 | 短篇 | |
| 云翠仙山远 | 岔曲 | 短篇 | |
| 从良自美 | 天津时调(鸳鸯调) | 短篇 | |
| 从良后悔 | 天津时调(鸳鸯调) | 短篇 | |
| 不宜动土 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 比贫较富 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 长随叹 | 卫子弟书、子弟书、马头调 | 短篇 | |
| 水秀山青 | 岔曲 | 短篇 | |

（续表十一）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
|---|---|---|---|
| 水阔山深 | 岔曲 | 短篇 | |
| 忆子 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 无双谱 | 岔曲 | 短篇 | |
| 凤仙 | 单弦 | 短篇 | |
| 凤阳士人 | 岔曲 | 短篇 | |
| 凤仪亭 | 京韵大鼓、东北大鼓、河南坠子、马头调、西河大鼓、唐山大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 凤姐送行 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 凤谋 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 木兰从军（花木兰） | 卫子弟书、西河大鼓、单弦、京韵大鼓、马头调、子弟书 | 短篇 | |
| 火烧成都 | 梨花大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 火烧战船 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 乌龙院 | 相声 | 短篇 | |
| 少西唐（秦英征西、乾坤带） | 西河大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓、平谷调 | 中篇 | |
| 少英烈 | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 夫妻对簿（两口对簿） | 莲花落、单弦 | 短篇 | |
| 夫妻拌嘴 | 南城调 | 短篇 | |
| 方晴霁雪 | 岔曲 | 短篇 | |
| 升官进禄（升官图） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 乍眠乍醒 | 马头调 | 短篇 | |
| 韦娘论剑 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 切糕架子 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 叹拐（胜英叹拐） | 西城板 | 短篇 | |
| 叹武侯 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 叹鞭 | 西城板 | 短篇 | |
| 玉如意 | 滩簧 | 短篇 | |

（续表十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 玉苏吊孝 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 玉蜻蜓 | 苏滩 | 短篇 | |
| 石玉昆（评昆论） | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 石头城 | 梅花大鼓 | 短篇 | |
| 古诚训弟 | 京东大鼓 | 短篇 | |
| 古董王 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣述 |
| 古城会 | 京韵大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、河南坠子、梨花大鼓、联珠快书、京东大鼓、卫子弟书、梅花大鼓、子弟书、南城调 | 短篇 | |
| 打王八 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 打白狼（得胜图） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 打皂（打灶分家） | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 打花鼓 | 莲花落、荡调 | 短篇 | |
| 打枣（打枣认亲、赵匡胤打枣） | 拆唱八角鼓、乐亭大鼓、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 打狗油灯 | 西城板 | 短篇 | |
| 打油诗（吃饺子） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 打胡老 | 西城板 | 短篇 | |
| 打斋饭 | 滩簧 | 短篇 | |
| 打崩豆 | 西城板 | 短篇 | |
| 打黄金塔 | 西城板 | 短篇 | |
| 打黄盖（苦肉计） | 联珠快书、河南坠子 | 短篇 | |
| 瓜瓞绵绵 | 莲花落 | 短篇 | |
| 节节高（楼上楼、步步登高） | 莲花落 | 短篇 | |
| 龙凤会（孤存遇难之三） | 马头调 | 短篇 | |

（续表十三）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 龙凤呈祥（甘露寺、龙凤配、东吴招亲、刘备招亲） | 西河大鼓、滑稽大鼓、梨花大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、河南坠子、唐山大鼓、卫子弟书、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 龙戏凤 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 龙衣会（贺龙衣） | 西城板 | 短篇 | |
| 龙潭鲍骆（绿牡丹、宏碧缘） | 西河大鼓、木板大鼓、京东大鼓、评书 | 长篇 | |
| 司官赞 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 四子科考 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 四圣点化 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 四仙得道 | 乐亭大鼓、太平歌词 | 短篇 | |
| 四字灯虎 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 四字联音 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 四进士（紫金镯） | 单琴大鼓、京东大鼓 | 中篇 | |
| 白马坡（斩颜良） | 河南坠子、西河大鼓、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 白吃（白吃猴儿） | 相声（单口） | 短篇 | |
| 白字会（念白字） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 白住房（赖房租） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 白家场 | 西城板 | 短篇 | |
| 白莲教 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 白娘子自叹 | 莲花落 | 短篇 | |
| 白娘子度节（雄黄酒） | 河南坠子、乐亭大鼓、北板大鼓 | 短篇 | |
| 白蛇诉功 | 马头调 | 短篇 | |
| 白逼宫 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 世态炎凉 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 巧合奇冤（巧合奇缘） | 东北大鼓、京东大鼓 | 中篇 | |
| 巧对寿联（对对子） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 巧会佳期 | 莲花落 | 短篇 | |

（续表十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 巧说媒(巧嘴媒婆) | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣述 |
| 巧姻缘 | 乐亭大鼓、子弟书 | 短篇 | |
| 巧骗术(骗术奇谈) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 东汉(刘秀走国) | 东北大鼓、单琴大鼓、西河大鼓、评书、木板大鼓 | 长篇 | |
| 东岭关 | 河南坠子、梨花大鼓 | 短篇 | |
| 令公射雁(碰碑、两狼山) | 联珠快书 | 短篇 | |
| 皮氏害夫 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 对母鸣冤(孙夫人对母鸣冤) | 河南坠子 | 短篇 | |
| 对花 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 对孤灯难消遣 | 小曲 | 短篇 | |
| 北京城 | 太平歌词、落腔调 | 短篇 | |
| 冬岭秀孤松 | 岔曲 | 短篇 | |
| 冬景 | 单弦 | 腰截 | |
| 冬景(冬至阳生) | 岔曲 | 短篇 | |
| 冬景(带俏东风) | 单弦 | 腰截 | |
| 冬景(言前辙) | 单弦 | 腰截 | |
| 发四喜 | 什不闲 | 短篇 | |
| 出份子(造厨、送妆) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 写对联 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 宁武关(别母乱箭) | 京韵大鼓、联珠快书、单弦 | 短篇 | |
| 让成都(取成都) | 河南坠子 | 短篇 | |
| 目连救母 | 西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、联珠快书、太平歌词、莲花落、河南坠子 | 短篇 | |
| 尼姑下山 | 天津时调 | 短篇 | |
| 尼姑赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 议宴陈园 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |

（续表十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 冯爱姐 | 西城板 | 短篇 | |
| 冯奎卖妻 | 京东大鼓、单琴大鼓、南城调 | 短篇 | |
| 失街亭 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 甩黑爱白 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 老少换 | 山东琴书 | 短篇 | |
| 老妈妈赶会 | 莲花落 | 短篇 | |
| 老妈辞活 | 莲花落 | 短篇 | |
| 老妈赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 老老年 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 老道赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 老鼠招亲 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 老鼠告猫（告狸猫、阎断猫鼠、耗子告猫） | 京东大鼓、单琴大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 老寡妇上坟 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 孝子田七郎 | 岔曲 | 短篇 | |
| 戏牡丹（洞宾打药、洞宾戏牡丹） | 西河大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 戏迷（戏迷传） | 相声（单口） | 短篇 | |
| 戏迷药方 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 戏蝉（凤仪亭之五） | 马头调 | 短篇 | |
| 红拂传（红拂私奔） | 京韵大鼓 | 短篇 | 白云鹏传 |
| 红娘下书 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 红莲寺 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 红楼八美 | 马头调 | 短篇 | |
| 红蝴蝶 | 乐亭大鼓、滩簧 | 中篇 | |
| 纪晓岚 | 相声（单口） | 短篇 | |

（续表十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 刘二姐拴娃娃（拴娃娃） | 滑稽大鼓、西河大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓、京韵大鼓、河南坠子、木板大鼓、京东大鼓、天津时调、莲花落 | 短篇 | |
| 刘云打母 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 刘方舍子 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 刘金定下山 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 刘金定写牌（刘金定招夫、金定写牌） | 莲花落、子弟书、南城调 | 短篇 | |
| 刘金定观星 | 京东大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 刘金定骂城 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 刘备哭灵（哭灵牌、刘备祭灵） | 河南坠子、梨花大鼓 | 短篇 | |
| 刘姥姥醉卧怡红院 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 刘高手看病 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 刘瑞兰借米 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 刘墉参皇上 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 孙夫人怨兄（对母鸣冤） | 河南坠子 | 短篇 | |
| 孙庞斗智（金盒春秋） | 西河大鼓、单琴大鼓、东北大鼓 | 长篇 | |
| 孙庞结拜 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 孙继皋卖水 | 单琴大鼓 | 中篇 | |
| 孙膑上寿 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 孙膑拜师 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 安天会（闹天宫、花果山） | 联珠快书、河南坠子、西河大鼓 | 短篇 | |
| 安安送米（安儿送米） | 卫子弟书、子弟书、梅花大鼓、莲花落、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 庆寿词 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 乔太守 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 乔公问答 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |

（续表十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 江大人私访（江公案） | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 江都县 | 西城板 | 短篇 | |
| 灯下神数 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 讲四书（歪讲四书） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 讲字义 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 百子图 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 百鸟朝凤（指日高升、层层见喜） | 梅花大鼓、京韵大鼓、单弦、乐亭大鼓、莲花落、岔曲 | 短篇 | |
| 百虫上寿 | 莲花落 | 短篇 | |
| 百戏名 | 岔曲 | 短篇 | |
| 百年长恨 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 百花成亲 | 莲花落 | 短篇 | |
| 百寿图（赵彦求寿） | 联珠快书 | 短篇 | |
| 百忍图 | 乐亭大鼓、莲花落、太平歌词 | 短篇 | |
| 百家姓 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 百菜名 | 天津时调（大数子） | 短篇 | |
| 再生缘 | 单琴大鼓、单弦 | 中篇 | |
| 自尽（樊氏全节） | 马头调 | 短篇 | |
| 自鸣钟 | 莲花落 | 短篇 | |
| 自隐玄妙 | 岔曲 | 短篇 | |
| 过五关 | 河南坠子、联珠快书 | 短篇 | |
| 过皇会 | 滦州影 | 短篇 | |
| 羊上树 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 羊角哀（舍命全交） | 单弦 | 短篇 | |
| 吃翅子 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 吃骗 | 滩簧 | 短篇 | |
| 朱夫子 | 相声（单口） | 短篇 | |

（续表十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 朱买臣休妻 | 西河大鼓、单琴大鼓、河南坠子、山东琴书、乐亭大鼓、南城调、京东大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 庄子游春 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 庄子扇坟 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 庄氏降香 | 马头调 | 短篇 | |
| 西汉 | 西河大鼓、木板大鼓、东北大鼓、评书 | 长篇 | |
| 西施女 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 西厢记 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 西游记 | 木板大鼓 | 长篇 | |
| 西窗泪 | 苏滩 | 短篇 | |
| 回光阵 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 回杯记 | 东北大鼓 | 中篇 | |
| 回荆州 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 论心 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 观棋 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 关公一世 | 岔曲 | 短篇 | |
| 关公挑袍（挑袍、灞桥挑袍、灞陵桥） | 河南坠子、南城调、西河大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 关王庙（苏三赠银、关庙赠金） | 唐山大鼓、乐亭大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 关太赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 交友论（托妻献子） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 交地租（交租子） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 吕蒙正 | 京韵大鼓 | 短篇 | 胡十演出 |
| 吕蒙正赶斋 | 河南坠子、乐亭大鼓、西河大鼓、单琴大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 吕蒙正祭灶 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 吕蒙正教学 | 滑稽大鼓、单琴大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |

（续表十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 许仙游湖（借伞、游湖借伞） | 河南坠子、卫子弟书、西河大鼓、平谷调、梨花大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 伍子胥过江 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 伤怀 | 天津时调 | 短篇 | |
| 伤秋 | 岔曲 | 短篇 | |
| 贞娥刺虎（费宫人） | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 阴魂阵 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 欢喜冤家 | 苏滩 | 短篇 | |
| 访贤 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 当行论（怯当行、当帽镜） | 相声（单口） | 短篇 | |
| 当绢投水 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 曲牌名（武陵花放） | 岔曲 | 短篇 | |
| 曲牌名（嫩柳垂青） | 岔曲 | 短篇 | |
| 托寄巧姐儿 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 合钵 | 马头调、子弟书、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 合钵入塔（祭钵） | 西河大鼓、单弦、苏滩 | 短篇 | |
| 全彩楼 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 闯围（报号） | 北板大鼓、马头调 | 短篇 | |
| 闯府（凤仪亭之三） | 马头调 | 短篇 | |
| 光棍哭妻 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 寻亲记 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 后赤壁赋 | 岔曲 | 短篇 | |
| 后悔明白 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 后续五更 | 天津时调 | 短篇 | |
| 壮别 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 收赵云（卧牛山） | 京韵大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 收姜维 | 唐山大鼓 | 短篇 | |

（续表二十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 列国 | 西河大鼓、单琴大鼓 | 长篇 | |
| 扫松下书 | 岔曲 | 腰截 | |
| 血带诏 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 机房训子（秦雪梅织机训子） | 莲花落 | 短篇 | |
| 执事赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 羽扇纶巾 | 岔曲 | 短篇 | |
| 夹壁墙 | 西城板 | 短篇 | |
| 连升三级 | 单弦、相声（单口） | 短篇 | |
| 连连见喜 | 南城调 | 短篇 | |
| 连环计 | 卫子弟书、子弟书、京韵大鼓、单弦、河南坠子、滩簧 | 短篇 | |
| 连环套 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 花子叫街 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 花月绕 | 岔曲 | 短篇 | |
| 花名 | 岔曲 | 短篇 | |
| 花园赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 花园赠金（花园赠银） | 乐亭大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 花亭认亲 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 花柬约会 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 花香蝶欲坠 | 岔曲 | 短篇 | |
| 花魁赠银 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 劳山道士瞳人语 | 岔曲 | 短篇 | |
| 何氏女卖身（何氏卖身、李彦回家） | 卫子弟书、子弟书、唐山大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 张广泰回家 | 相声（单口） | 短篇 | 张春奎述 |
| 张生跳墙 | 唐山大鼓、拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 张良访信 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 张良辞朝 | 西河大鼓、什不闲 | 短篇 | |

（续表二十一）

| 名 称 | 曲 种 | 篇 幅 | 备 注 |
|---|---|---|---|
| 张美英卖身 | 莲花落 | 短篇 | |
| 张桂兰赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 找七子 | 相声(群口) | 短篇 | |
| 找五子 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 找五辈 | 相声(群口) | 短篇 | |
| 找堂会(豆腐房、豆腐堂会、怯堂会) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 抡弦子 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 杨二舍化缘 | 西河大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 杨志卖刀(卖刀、试刀) | 卫子弟书、子弟书、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 杨佩叹 | 西城板 | 短篇 | |
| 杨香武赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 杜十娘从良 | 南城调 | 短篇 | |
| 杜宝劝农 | 单弦 | 短篇 | |
| 别妻(洞房、洞房疑心) | 唐山大鼓、北板大鼓 | 短篇 | |
| 刺王僚 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 邵康节测字 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 走马观碑 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 走马春秋 | 西河大鼓、单琴大鼓 | 长篇 | |
| 走马荐诸葛 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 走马换将 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 兵发云南 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 灵官庙 | 卫子弟书、子弟书、莲花落、河南坠子、马头调 | 短篇 | |
| 灵棚赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 赤壁赋 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 两头忙 | 西河大鼓 | 书帽 | |

（续表二十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 两宴大观园 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 妓女上坟 | 天津时调、乐亭大鼓、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 妓女过节 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 妓女自叹(青楼遗恨) | 乐亭大鼓、东北大鼓、梅花大鼓 | 短篇 | |
| 妓女悲伤 | 天津时调(鲜花调)、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 男拴娃娃 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 还金镯 | 滩簧 | 短篇 | |
| 穷大奶奶逛庙 | 南城调 | 短篇 | |
| 穷逛万寿寺 | 单弦 | 短篇 | |
| 穷逛市场 | 单弦 | 短篇 | |
| 穷逛北海 | 单弦 | 短篇 | |
| 穷富论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 穷富拜年 | 莲花落 | 短篇 | |
| 李三娘 | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 李三娘打水(咬脐郎回围) | 京韵大鼓、河南坠子、西河大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 李云龙 | 西城板 | 短篇 | |
| 李甲忘义 | 南城调 | 短篇 | |
| 李旦走国 | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 李玉赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 李白醉酒 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 李刚入狱 | 西城板 | 短篇 | |
| 李刚赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 李如归 | 西城板 | 短篇 | |
| 李存孝夺篙 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 李家坞 | 西城板 | 短篇 | |
| 李翠莲盘道 | 京东大鼓、南城调 | 短篇 | |

（续表二十三）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
|---|---|---|---|
| 苏三被卖 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 苏秦荣归 | 单弦 | 短篇 | |
| 宋金刚押宝 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 远山堪入画 | 岔曲 | 短篇 | |
| 听琴怨母 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 私访洪洞 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 狄仁杰赶考（《马寡妇开店》下段） | 南城调 | 短篇 | |
| 狄青征西 | 西河大鼓 | 长篇 | |
| 冷不防成家 | 折唱八角鼓 | 短篇 | |
| 报仇团圆 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 报菜名（菜单子、满汉全席） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 余情 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 陈豆虎 | 西城板 | 短篇 | |
| 陈琳救主（狸猫换太子） | 京韵大鼓、莲花落、联珠快书、马头调、南城调 | 短篇 | |
| 步步娇 | 莲花落 | 短篇 | |
| 时逢大比年 | 岔曲 | 短篇 | |
| 芦花荡 | 西河大鼓、岔曲、唐山大鼓 | 短篇 | |
| 饭会 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 戒嫖论 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 君臣斗 | 相声（单口） | 中篇 | |
| 君臣相会 | 马头调 | 短篇 | |
| 吴红莲 | 小曲 | 短篇 | |
| 吴越春秋 | 西河大鼓、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 秃姑爷 | 西河大鼓 | 短篇 | |

（续表二十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 财迷做梦 | 天津时调（大数子） | 短篇 | |
| 芈建游宫（吴香女、君妃怨、君妃恨） | 东北大鼓、西河大鼓、卫子弟书、京东大鼓、单琴大鼓、唐山大鼓、河南坠子、马头调 | 短篇 | |
| 妙峰山许愿 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 妞要婆婆 | 莲花落 | 短篇 | |
| 抛彩球 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 证缘 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 豆腐侍郎 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 豆腐挑子（猪吃豆腐） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 豆蔻香 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 怀德拷童（拷童） | 唐山大鼓、北板大鼓 | 短篇 | |
| 芜湖关帝庙 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 怕太太（怕妻论） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怕的是梧桐叶儿降 | 岔曲 | 短篇 | |
| 变羊记 | 单弦、荡调 | 短篇 | |
| 卖马 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 卖五器 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖布头 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖寿木（卖寿材） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖估衣 | 相声（对口）、滩簧 | 短篇 | |
| 卖房瓦（揭瓦） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖妹成亲 | 滩簧 | 短篇 | |
| 卖板凳 | 滩簧、苏滩 | 短篇 | |
| 卖面茶（粥挑子） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖保童 | 莲花落 | 短篇 | |
| 卖挂票 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 卖橄榄 | 滩簧 | 短篇 | |

（续表二十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 佳人功夫 | 南城调 | 短篇 | |
| 佳人买花 | 莲花落 | 短篇 | |
| 佳人织机 | 岔曲 | 短篇 | |
| 佳人送饭 | 京韵大鼓、木板大鼓 | 短篇 | |
| 佳期拷红 | 梅花大鼓 | 短篇 | |
| 姐夫戏小姨 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 姐夫戏小姨（新姑爷探亲） | 天津时调（大数子） | 短篇 | |
| 宝玉出家 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 宝玉明心 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 宝玉娶亲 | 京韵大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 宝钗扑蝶 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 单刀会 | 京韵大鼓、京东大鼓、太平歌词、西河大鼓、河南坠子、梨花大鼓、木板大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓 | 短篇 | 源于河北省的乐亭大鼓亦在津演唱 |
| 单顶嘴 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 画账 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 武松打虎 | 单琴大鼓、联珠快书、山东快书 | 短篇 | |
| 武松赶会（东岳庙） | 山东快书 | 短篇 | |
| 武松发配 | 南城调 | 短篇 | |
| 武侯赞 | 岔曲 | 短篇 | |
| 武陵源 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 金山寺 | 京韵大鼓、太平歌词、西河大鼓、南城调、京东大鼓、单弦 | 短篇 | 单弦另有中篇曲目 |
| 金刚腿 | 相声（群口） | 短篇 | |
| 金钱豹 | 单弦 | 短篇 | |
| 金瓶梅 | 乐亭大鼓 | 中篇 | |
| 金匮侠踪 | 评书 | 中篇 | |

（续表二十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 金精戏窦 | 单琴大鼓、西河大鼓、梅花大鼓 | 短篇 | |
| 金鞭记（呼延庆打擂） | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 金镯玉杯记 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 刮地风 | 莲花落 | 短篇 | |
| 织手巾（织手帕） | 南城调 | 短篇 | |
| 孟母择邻 | 岔曲 | 短篇 | |
| 孟姜女 | 天津时调、单弦、相声（对口） | 短篇 | |
| 孟姜女（哭长城、孟姜女寻夫、孟姜女哭长城） | 太平歌词、乐亭大鼓、西河大鼓、京韵大鼓、河南坠子、马头调、唐山大鼓、莲花落、京东大鼓、南城调 | 短篇 | |
| 诓三兰 | 西城板 | 短篇 | |
| 怯勺洗澡 | 天津时调（大数子） | 短篇 | |
| 怯太太进京 | 单弦 | 短篇 | |
| 怯文话（怯转文） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯行医（怯治病、第一针） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯进京（怯跟班） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯剃头 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯相面 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯洗澡 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯教书（怯教学） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯唱戏 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 怯探亲（瞧亲家、探亲） | 相声（对口） | 短篇 | |
| 侠妓 | 苏滩 | 短篇 | |
| 法海赐钵 | 马头调 | 短篇 | |
| 青石山 | 单弦 | 短篇 | |
| 青楼叹 | 天津时调（拉哈调） | 短篇 | |

（续表二十七）

| 名 称 | 曲 种 | 篇 幅 | 备 注 |
|---|---|---|---|
| 青楼悲秋 | 天津时调(悲秋调) | 短篇 | |
| 败子回头 | 乐亭大鼓、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 学四相(学聋哑) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 庚子纪略 | 单弦 | 短篇 | |
| 庚子遗事 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 河北寻兄 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 周仓送子 | 京东大鼓 | 短篇 | |
| 斩马谡 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 斩貂蝉 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 斩窦娥 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 和尚开荤 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 顶灯 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 明月五更 | 天津时调(二六板老鸳鸯调) | 短篇 | |
| 房德遇侠 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 底漏 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 闹园 | 马头调 | 短篇 | |
| 闹洞房 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 闹黄宅 | 西城板 | 短篇 | |
| 知县见巡抚 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 建文帝遗恨(建文帝) | 卫子弟书、子弟书、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 肃六篡位(拿肃六) | 京东大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 炎宋兴隆 | 西河大鼓、京东大鼓、单琴大鼓 | 长篇 | |
| 忠厚得福 | 苏滩 | 短篇 | |
| 屈打成招 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 取四郡 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 林和靖 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |

（续表二十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 罗成托梦 | 联珠快书、东北大鼓、乐亭大鼓、马头调、单琴大鼓、莲花落、南城调 | 短篇 | |
| 罗通扫北 | 西河大鼓 | 中篇 | |
| 罗章跪楼 | 唐山大鼓、京东大鼓 | 短篇 | |
| 空城计 | 联珠快书、梨花大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 空城计(跑龙套、站门) | 相声(对口) | 短篇 | |
| 范蠡归湖 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 妻党同恶报 | 滩簧 | 短篇 | |
| 英烈春秋 | 西河大鼓、乐亭大鼓、单琴大鼓 | 短篇 | |
| 英雄泪 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 呼杨合兵 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 抬寡妇 | 相声(对口) | 短篇 | 陈子贞<br>广阔泉 |
| 拉房纤 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 拉骆驼(搬营、鞑子挪营) | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 茂林修竹 | 岔曲 | 短篇 | |
| 规矩论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 庙游子 | 相声(对口) | 短篇 | 郭启儒口述 |
| 追信 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 追囊遣晴 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 秋水天长 | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋月扬明辉 | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋声赋(中东辙) | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋声赋(姑苏辙) | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋闺怨(皓月当空) | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋海棠 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 秋景 | 岔曲 | 腰截 | |

（续表二十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 秋景(秋风阵阵) | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋景(秋色凄凄) | 岔曲 | 短篇 | |
| 秋景(带休喜红) | 岔曲 | 腰截 | |
| 秋景(带孝顺歌) | 岔曲 | 腰截 | |
| 说岳(精忠传) | 西河大鼓、京东大鼓、木板大鼓、评书 | 长篇 | |
| 美人赞 | 卫子弟书、子弟书、西城板、莲花落 | 短篇 | 对口相声垫话 |
| 美女思情 | 梅花大鼓、京韵大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 神力王 | 西城板 | 短篇 | |
| 神伤 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 误入天台 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 误喜 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 南阳关 | 京韵大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 骂吴林 | 西城板 | 短篇 | |
| 战马超 | 京韵大鼓、河南坠子、西河大鼓 | 短篇 | |
| 战代州 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 战昆阳 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 战宛城 | 单弦 | 短篇 | |
| 战国春秋 | 西河大鼓、单琴大鼓、木板大鼓 | 长篇 | |
| 战蒲关 | 东北大鼓 | 短篇 | |
| 春水满泗泽 | 岔曲 | 短篇 | |
| 春色上枝头 | 岔曲 | 短篇 | |
| 春香闹学 | 单弦 | 短篇 | |
| 春昼艳阳 | 岔曲 | 短篇 | |
| 春宵一刻 | 岔曲 | 短篇 | |
| 春游访友 | 岔曲 | 短篇 | |
| 春景(冬末春回) | 岔曲 | 短篇 | |

（续表三十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 春景(和风吹) | 岔曲 | 短篇 | |
| 春景(春至河开) | 岔曲 | 短篇 | |
| 春景(带倒卷帘) | 岔曲 | 腰截 | |
| 春景(一字头) | 岔曲 | 短篇 | |
| 背娃入府 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 绕口令 | 京韵大鼓、西河大鼓、相声(对口) | 短篇 | |
| 查关 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 赵五娘 | 单弦 | 中篇 | |
| 赵五娘寻夫 | 西河大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 赵匡胤寻亲 | 单弦 | 短篇 | |
| 赵美容盘楼 | 莲花落 | 短篇 | |
| 荡荡风和 | 岔曲 | 短篇 | |
| 荡湖船 | 荡调、苏滩 | 短篇 | |
| 勇冠三军 | 岔曲 | 短篇 | |
| 树没叶 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 宫门挂带 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 宫花报喜 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 挑帘裁衣 | 京韵大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 要婆婆(撒大泼) | 天津时调(拉哈调) | 短篇 | |
| 活捉 | 卫子弟书、子弟书 | 东韵 | |
| 活捉秦桧 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 济公传 | 评书 | 长篇 | |
| 相府借银 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 相思局 | 单弦 | 短篇 | |
| 胡不拉诉功 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 胡迪骂阎(谤阎醒梦) | 京韵大鼓、拆唱八角鼓 | 短篇 | |

（续表三十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 草船借箭（群英会） | 京韵大鼓、乐亭大鼓、梨花大鼓、联珠快书、单弦、评书、西河大鼓 | 短篇 | |
| 施公案 | 西河大鼓、单琴大鼓、东北大鼓、西城板、评书 | 长篇 | |
| 洪羊洞 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 洪洞送案 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 费氏养病 | 南城调 | 短篇 | |
| 前赤壁赋 | 岔曲 | 短篇 | |
| 钟馗嫁妹 | 单弦 | 短篇 | |
| 钟馗赞 | 岔曲 | 腰截 | |
| 柳敬亭 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 重重见喜 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 茶叶名 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 拷打吉平 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 剃头改行 | 滩簧 | 短篇 | |
| 拷红 | 天津时调、唐山大鼓、南城调、梨花大鼓、莲花落、岔曲 | 短篇 | |
| 拷御 | 南城调、子弟书 | 短篇 | |
| 拴娃娃 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 郝世洪赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 测字（邵康节测字） | 相声（单口） | 短篇 | |
| 药名 | 岔曲 | 短篇 | |
| 药草名 | 西城板 | 短篇 | |
| 临潼山（秦琼救驾） | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 残秋诗 | 莲花落 | 短篇 | |
| 姜维赞 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赴善会 | 梅花大鼓、莲花落 | 短篇 | |

（续表三十二）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 昭君出塞（鸿雁捎书、昭君和番） | 梅花大鼓、河南坠子、京韵大鼓、乐亭大鼓、梨花大鼓、单琴大鼓、木板大鼓、京东大鼓、南城调、西河大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 香闺寂寞 | 马头调 | 短篇 | |
| 迷卓 | 马头调 | 短篇 | |
| 洞庭山 | 滩簧 | 短篇 | |
| 封神演义 | 西河大鼓、评书 | 长篇 | |
| 胜英赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 疯僧扫秦 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 叙离别 | 马头调 | 短篇 | |
| 品茶拢翠庵 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 险姻缘 | 苏滩 | 短篇 | |
| 追钵 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 珍珠牙牌记 | 河南坠子 | 长篇 | |
| 珍珠衫 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 珍珠塔 | 滩簧 | 中篇 | |
| 珍珠翡翠白玉汤 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 退隐林泉 | 岔曲 | 短篇 | |
| 诵赋激瑜 | 单弦 | 短篇 | |
| 高成借妻（借盟嫂） | 南城调 | 短篇 | |
| 高弟叹 | 西城板 | 短篇 | |
| 高弟抢亲 | 西城板 | 短篇 | |
| 高君保砸牌 | 南城调 | 短篇 | |
| 倒字岔曲 | 岔曲 | 短篇 | |
| 倒坐观音台 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣述 |
| 绣门帘 | 天津时调 | 短篇 | |
| 烟花女子叹十声 | 天津时调 | 短篇 | |

（续表三十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 烟鬼叹 | 京东大鼓、单弦 | 短篇 | |
| 唐二主探病 | 东北大鼓、京东大鼓、单琴大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 桃李园 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 桃柳绕 | 岔曲 | 短篇 | |
| 离扬州 | 西城板 | 短篇 | |
| 逛万寿寺 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 逛西顶 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 逛新世界 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 海八神 | 西城板 | 短篇 | |
| 海三姐逛市场 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 海棠花开 | 岔曲 | 短篇 | |
| 海棠花枯 | 岔曲 | 短篇 | |
| 铁公鸡 | 评书 | 长篇 | |
| 铁冠图 | 乐亭大鼓 | 长篇 | |
| 铁锚寺 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 套上车 | 荡调 | 短篇 | |
| 郭三元借粮 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 郭巨埋儿 | 河南坠子、西河大鼓、莲花落、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 郭栋儿 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 借火儿 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 借女吊孝 | 京东大鼓 | 短篇 | |
| 借东风 | 京韵大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 借茶 | 滩簧 | 短篇 | |
| 借香茗 | 单弦 | 短篇 | |
| 借宿幽斋 | 单弦 | 短篇 | |
| 夏云多奇峰 | 岔曲 | 短篇 | |

（续表三十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 夏景 | 岔曲 | 腰截 | |
| 夏景(竹影横窗) | 岔曲 | 短篇 | |
| 夏景(带玉连环) | 岔曲 | 腰截 | |
| 夏景(夏日天长) | 岔曲 | 短篇 | |
| 狼鹿结拜 | 西河大鼓 | 书帽 | |
| 真武庙叫票 | 西城板 | 短篇 | |
| 秦尤赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 秦琼一世 | 岔曲 | 短篇 | |
| 秦琼发配 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 秦琼卖马 | 西河大鼓、卫子弟书、乐亭大鼓、子弟书 | 短篇 | |
| 哭玉 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 哭论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 哭当票 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 哭药 | 西城板 | 短篇 | |
| 哭城叫关 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 哭祖庙 | 河南坠子、联珠快书、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 哭笑论 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 哭黛玉 | 京韵大鼓、唐山大鼓、河南坠子、东北大鼓 | 短篇 | |
| 称心愿 | 马头调 | 短篇 | |
| 酒对 | 岔曲 | 短篇 | |
| 酒色财气 | 太平歌词、单琴大鼓 | 短篇 | |
| | 相声(对口) | 短篇 | |
| 酒缸计 | 苏滩 | 短篇 | |
| 酒楼 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 家败归天 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 家庭血 | 苏滩 | 短篇 | |

（续表三十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 家堂令 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 谈香女哭瓜 | 京东大鼓 | 短篇 | |
| 热客后悔 | 天津时调 | 短篇 | |
| 热客顶嘴 | 天津时调 | 短篇 | |
| 热客挑眼 | 天津时调 | 短篇 | |
| 热客留表 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 热客探病 | 天津时调（鸳鸯调） | 短篇 | |
| 造白袍 | 梨花大鼓、河南坠子 | 短篇 | |
| 浮生悟透 | 岔曲 | 短篇 | |
| 艳阳春昼 | 岔曲 | 短篇 | |
| 粉妆楼（绿牡丹） | 木板大鼓、京东大鼓 | 中篇 | |
| 珠楼醉月 | 单弦 | 短篇 | |
| 桑园会 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 请清兵 | 南城调 | 短篇 | |
| 浣沙女（浣沙记） | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 捉放曹 | 河南坠子、相声（对口） | 短篇 | |
| 拿蚂蚱 | 莲花落 | 短篇 | |
| 拿猴七 | 西城板 | 短篇 | |
| 恶虎庄 | 西城板 | 短篇 | |
| 破孟州 | 京东大鼓 | 中篇 | |
| 贼鬼夺刀 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 贼说话 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 彩楼配 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 莺莺与红娘 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 莺莺降香 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 莺莺操琴 | 弹词 | 短篇 | |

（续表三十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 铃铛谱 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 消寒图 | 岔曲 | 腰截 | |
| 宽解罗裙带 | 岔曲 | 短篇 | |
| 渔钱 | 滩簧 | 短篇 | |
| 渔家乐 | 荡调 | 短篇 | |
| | 岔曲 | 腰截 | |
| 渔樵问答 | 卫子弟书、子弟书、单弦 | 短篇 | |
| 渔樵耕读 | 卫子弟书、子弟书、天津时调、京东大鼓、乐亭大鼓、马头调、岔曲 | 短篇 | |
| 偷斧子 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 假行家 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 雪杯圆 | 单弦 | 短篇 | |
| 雪景 | 西城板 | 短篇 | |
| 雪景连环 | 岔曲 | 短篇 | |
| 秦雪梅吊孝 | 乐亭大鼓、莲花落 | 短篇 | |
| 得钞傲妻 | 单弦 | 短篇 | |
| 情人顶嘴 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 情天恨海 | 苏滩 | 短篇 | |
| 硕二爷(硕二爷跑车) | 相声(单口) | 中篇 | |
| | 评书 | 中篇 | |
| 黄三太 | 西城板 | 短篇 | |
| 黄风配 | 单琴大鼓 | 中篇 | |
| 黄半仙 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 黄粱梦 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 黄鹤楼 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 望儿楼 | 卫子弟书、子弟书、东北大鼓、马头调 | 短篇 | |
| 望乡 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |

（续表三十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 望山酒楼 | 西城板 | 短篇 | |
| 盘夫 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 续小五义 | 西河大鼓、评书 | 中篇 | |
| 续壮别 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 盗令 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 盗灵芝 | 河南坠子、南城调 | 短篇 | |
| 盗魂铃 | 单弦 | 短篇 | |
| 深山闹阔 | 岔曲 | 短篇 | |
| 做大褂 | 相声（对口、单口） | 短篇 | |
| 做道场 | 滩簧 | 短篇 | |
| 常峙节傲妻 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 晚霞（赞月） | 岔曲 | 短篇 | |
| 铜网阵 | 单琴大鼓 | 中篇 | |
| 梦遇 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 梦榜 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 副将比武 | 西城板 | 短篇 | |
| 救主打御 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 救驾闯围 | 马头调 | 短篇 | |
| 婚诧 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 猫蝶图 | 相声（单口） | 短篇 | |
| 麻将经 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 祭塔 | 西河大鼓、太平歌词、河南坠子 | 短篇 | |
| 梨膏糖 | 滩簧 | 短篇 | |
| 隐逸山林 | 岔曲 | 短篇 | |
| 淤泥河 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 娶钗哭玉 | 河南坠子 | 短篇 | |

（续表三十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 探妹 | 天津时调 | 短篇 | |
| 探清水河 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 断桥 | 卫子弟书、子弟书、河南坠子、西河大鼓、唐山大鼓 | 短篇 | |
| 崔通叹 | 西城板 | 短篇 | |
| 崔通赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 惊梦 | 马头调 | 短篇 | |
| 谢虎出关 | 西城板 | 短篇 | |
| 湘江会 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 阔大爷胡吃 | 单弦 | 短篇 | |
| 阔四姐推牌九 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 阔阔深山 | 岔曲 | 短篇 | |
| 牌子曲名 | 岔曲 | 短篇 | |
| 黑大姐出阁 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 黑驴告状 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 蒋干盗书 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 窝头告状 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 游寺 | 卫子弟书、子弟书、莲花落 | 短篇 | |
| 游园 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 游学 | 岔曲 | 短篇 | |
| 游春园 | 岔曲 | 短篇 | |
| 游湖 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 游湖借伞 | 河南坠子、河间大鼓、西河大鼓 | 短篇 | |
| 游殿寄柬 | 苏滩 | 短篇 | |
| 滑头和尚 | 苏滩 | 短篇 | |
| 寒江独钓 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 寒夜清谈 | 岔曲 | 短篇 | |

（续表三十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 禅宇寺 | 乐亭大鼓、木板大鼓、西河大鼓、子弟书、马头调 | 短篇 | |
| 温泉山 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 锋剑春秋 | 西河大鼓、单琴大鼓 | 长篇 | |
| 景隆赶考 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 敬德访白袍 | 岔曲 | 短篇 | |
| 御刑赞 | 西城板 | 短篇 | |
| 董卓算卦 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 朝奉弃行 | 滩簧 | 短篇 | |
| 紫罗袍 | 东北大鼓 | 中篇 | |
| 紫荆树 | 单弦 | 短篇 | |
| 紫绶金章 | 岔曲 | 短篇 | |
| 紫鹃悲啼(鹃啼) | 北板大鼓、唐山大鼓 | 短篇 | |
| 蛐蛐斗鸡 | 西城板 | 短篇 | |
| 晴雯扑蝶 | 京韵大鼓 | 短篇 | 白云鹏传 |
| 晴雯补裘 | 京韵大鼓 | 短篇 | 白云鹏传 |
| | 梅花大鼓 | 短篇 | |
| 晴雯撕扇 | 京韵大鼓、唐山大鼓 | 短篇 | |
| 赐珠 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 裁缝弃行 | 滩簧 | 短篇 | |
| 嫁八处 | 西河大鼓 | 短篇 | |
| 暗八扇 | 相声(对口) | 短篇 | 小蘑菇述 |
| 新大庵堂 | 滩簧 | 短篇 | |
| 新嫁娘 | 岔曲 | 短篇 | |
| 傻子转文 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 傻大姐逛盂兰会 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 跳槽后悔 | 天津时调(鸳鸯调) | 短篇 | |

（续表四十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 蓟门烟树 | 岔曲 | 短篇 | |
| 路寺得梦 | 马头调 | 短篇 | |
| 楼兰泰请局 | 单弦 | 短篇 | |
| 献书(献离书) | 北板大鼓、马头调 | 短篇 | |
| 馋夫人诳嘴 | 单弦 | 短篇 | |
| 满洲话 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 雷太太罚跪 | 南城调 | 短篇 | |
| 雷声远 | 西城板 | 短篇 | |
| 雷峰夕照 | 梅花大鼓 | 短篇 | |
| 锦水祠 | 北板大鼓、京韵大鼓 | 短篇 | |
| 痴对 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 福寿全 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 禽海石 | 苏滩 | 短篇 | |
| 遣晴雯 | 京韵大鼓 | 短篇 | |
| 酬笺 | 单弦 | 腰截 | |
| 酬韵 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 摔子劝夫 | 京东大鼓、河南坠子、南城调 | 短篇 | |
| 魂不在 | 荡调 | 短篇 | |
| 魂会 | 北板大鼓 | 短篇 | |
| 寡妇上坟 | 什不闲 | 短篇 | |
| 滴血认夫 | 马头调 | 短篇 | |
| 嘉禾丰粮 | 相声(对口) | 短篇 | |
| 嘉平公子王者象 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赛康节 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 鲜对花 | 小曲、天津时调 | 短篇 | |
| 蔡文姬 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |

（续表四十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 翠柏森森 | 岔曲 | 短篇 | |
| 腊美人 | 苏滩 | 短篇 | |
| 暮秋九月 | 荡调 | 短篇 | |
| 嫖客收心 | 天津时调(鸳鸯调) | 短篇 | |
| 嫖院自叹 | 滩簧 | 短篇 | |
| 嫖赌劝 | 单弦 | 短篇 | |
| 嫖赌谤劝 | 单弦 | 短篇 | |
| 嫦娥 | 西城板、评书 | 中篇 | |
| 嫦娥乐 | 太平歌词 | 短篇 | |
| 瑶琴被卖 | 唐山大鼓 | 短篇 | |
| 霁雪方晴 | 岔曲 | 短篇 | |
| 潇湘寻梦 | 岔曲 | 短篇 | |
| 潇湘惊梦 | 马头调 | 短篇 | |
| 瞎子逛灯 | 拆唱八角鼓 | 短篇 | |
| 劈山救母 | 京韵大鼓、太平歌词、西河大鼓、河南坠子、乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 增和桥 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 摩天岭 | 联珠快书 | 短篇 | |
| 摩登二姐 | 滑稽大鼓 | 短篇 | |
| 醉眠迟 | 荡调 | 短篇 | |
| 黎明赞 | 岔曲 | 短篇 | |
| 黎明赞(鸡鸣茅店月) | 岔曲 | 短篇 | |
| 黎明赞(鸡鸣霜天晓) | 岔曲 | 短篇 | |
| 黎明赞(茅店鸡声唱) | 岔曲 | 短篇 | |
| 糊驴 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 糊涂县官 | 相声(单口) | 短篇 | |
| 题诗 | 北板大鼓 | 短篇 | |

（续表四十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
|---|---|---|---|
| 醋点灯 | 相声（对口） | 短篇 | |
| 樊江关 | 西河大鼓、京东大鼓 | 短篇 | |
| 樊金定认夫 | 乐亭大鼓 | 短篇 | |
| 樊梨花招亲 | 河南坠子 | 短篇 | |
| 箭射罗成（箭攒罗成） | 联珠快书 | 短篇 | |
| 蝴蝶梦 | 单弦、河南坠子 | 短篇 | 单弦为中篇 |
| 赞日 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞月（玉镜银钩） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞花（落尽重开） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞读 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞笔 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞耕 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞留仙 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞菊（沉醉西风） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞菊（香飘篱东） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞渔 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞梅 | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞雪（一夜北风吹） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞雪（彤云罩朔风吹） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞雪（朔风吹柳絮） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞雪（雪压茅屋） | 岔曲 | 短篇 | |
| 赞樵 | 岔曲 | 短篇 | |
| 薛蛟观画 | 卫子弟书、子弟书 | 短篇 | |
| 赠宝 | 马头调 | 短篇 | |
| 鹦哥对诗（八哥对诗） | 西河大鼓、单琴大鼓、南城调 | 短篇 | |
| 黛玉自叹 | 河南坠子 | 短篇 | |

（续表四十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇　幅 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- |
| 黛玉哭月（黛玉望月） | 北板大鼓、东北大鼓 | 短篇 | |
| 蟠桃会 | 单琴大鼓 | 短篇 | |
| 藏舟 | 马头调 | 短篇 | |
| 翻跟头（读祭文） | 相声（单口） | 短篇 | |

# 创作、改编曲(书)目表

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 劝自强 | 卫子弟书<br>子弟书 | 短篇 | 社会教育办事处 | | 《社会教育星期报》1919.4.6 |
| 夸阳历 | 卫子弟书<br>子弟书 | 短篇 | 社会教育办事处 | | 《社会教育星期报》1919.4.6 |
| 早婚害 | 拉哈调 | 短篇 | 社会教育办事处 | | 《大公报》1920.2.26 |
| 驳阴阳 | 西城板 | 短篇 | 社会教育办事处 | | 《大公报》1920.2.26 |
| 学校赞 | 西城板 | 短篇 | 社会教育办事处 | | 《大公报》1920.2.26 |
| 崇台饯别 | 梅花大鼓 | 短篇 | 丁士儒 | | 《游艺画刊》8卷11期 1944.6.21 |
| 日本投降 | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣 | | 《星期六画报》1946.11.9 |
| 九件衣 | 单弦 | 短篇 | 张剑平改编 | 张剑平<br>1949年 | |
| 打灯谜 | 相声(对口) | 短篇 | 常宝堃等 | 1949年 | 《天津三十年曲艺选集》(下) |
| 女儿英雄赵桂兰 | 单琴大鼓 | 短篇 | 王焚 | 翟青山<br>1950年 | 天津人民广播电台播放 |
| 飞夺沪定桥 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | 《新生晚报》1950.2.6至2.9 |
| 学习农代马益谦 | 山东快书<br>乐亭大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》1950 |
| 姚大娘捉特务 | 单琴大鼓<br>河南坠子<br>乐亭大鼓 | 短篇 | 王焚 | 翟青山<br>1950年 | 《天津星报》1950 |
| 新王二姐 | 京东大鼓 | 短篇 | 谢纯一改编 | | 《新生晚报》1950.6.23 |
| 潘长有热修马丁炉 | 鼓词 | 短篇 | 孟伯 | | 《新生晚报》1950.9.11 |

（续表一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 签名投票保卫和平 | 乐亭大鼓<br>河南坠子<br>山东琴书 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》<br>1951.5.1 |
| 王淑兰机智捉特务 | 鼓词 | 短篇 | 张鹤琴 | | 《新生晚报》<br>1951.5.25、26 |
| 王淑兰智擒汉奸 | 鼓词 | 短篇 | 张秦香<br>化冈 | | 《新生晚报》<br>1951.6.1 |
| 长江津上五勇士 | 鼓词 | 短篇 | 张鹤琴 | 1951年 | 《新生晚报》<br>1951.6.6 |
| 起来吧！支援前线 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》<br>1951.6.14 |
| 争取胜利早实现 | 太平歌词 | 短篇 | 张佩如 | | 《新生晚报》<br>1951.6.21 |
| 田老汉为国捐躯 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》<br>1951.6.23、24 |
| 解放前后新旧比 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》<br>1951.6.26 |
| 新劝人方 | 太平歌词 | 短篇 | 王鹤 | | 《新生晚报》<br>1951.7.13 |
| 欢迎农民好兄弟 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《新生晚报》<br>1951.8.30 |
| 老区访问 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张剑平<br>1951年 | 《新生晚报》1951 |
| 老区新貌 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | 张剑平<br>1951年 | 《新生晚报》1951 |
| 志愿军活捉美国兵 | 滑稽大鼓 | 短篇 | 富少舫<br>丁元改编 | 富少舫<br>1951年 | 民主出版社出版 |
| 卖儿娘 | 鼓词 | 短篇 | 丁元改编 | | 《进步日报》1951 |
| 新旧春节 | 牌子曲 | 短篇 | 陈寿荪<br>阎凤华 | | 《新生晚报》1952.1.28 |
| 空军英雄张积慧 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新生晚报》1952.5.28 |

（续表二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 工人干部杨桂珍 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新生晚报》1952.6.24、25 |
| 无畏战士蔡金同 | 西河大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 艳桂荣 1952年 | |
| 英雄司机张孝萃 | 西河大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 郝艳霞 1952年 | 《宣传手册增刊》之九 1952 |
| 钢铁战士张渭良 | 联珠快书 | 短篇 | | 张剑平 1952年 | 《白妞说书》 |
| “五一”献礼 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新晚报》1953.5.1 |
| 牛瑞山炸坦克 | 单弦 | 短篇 | 李光 | 李光 1952年 | 《天津日报》1953.2 |
| “夫权”思想要不得 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新晚报》1953.2.21 |
| 盛大娘领选民证 | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 杜放 1953年 | 《普选文艺宣传材料》(三)1953.9.12 |
| 庆祝国庆 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | | 《天津工人日报》1953.10.3 |
| 珍贵选民权利 | 山东快书 快板 | 短篇 | 杜放 | | 《普选文艺宣传材料》(四)1953.10.9 |
| 选举完毕庆战功 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | | 《天津工人日报》1953.12.2 |
| 十二年的官司不打了 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新晚报》1953.12.28 |
| 无畏战士蔡金同 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张剑平 1953年 | 《广播曲艺选》1953 |
| 伟大战士邱少云 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 张剑平整理 | 张剑平 1953年 | 《白妞说书》 |
| 贞节牌坊 | 单弦 | 短篇 | 王允平 徐克疾 | 1953年 | 《天津三十年曲艺选》(中) |
| 鸡毛信 | 快板书 | 短篇 | 王济 | 李润杰 1953年 | 1953年 天津人民广播电台播放 |
| 猎虎记 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 桑红林 1953年 | 《白妞说书》 |

（续表三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 接媳妇 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | 司马静敏 1953年 | 天津人民广播电台播放 |
| 工人农民心连心 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | | 《天津工人日报》1954.2.10 |
| 白费心血 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 张章 | 张剑平 1954年 | 《天津日报》1954.8.5 |
| 保卫咱们的海岸线 | 快板书 | 短篇 | 朱学颖 | 李润杰 1954年 | 《天津工人日报》1954.12.13 |
| 高炉上的花烛之夜 | 单弦 | 短篇 | 姜旭 | 1953年 | 《广播曲艺选》(一)1954.12 |
| 飞车罗 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | 张剑平 1954年 | 《新晚报》1954 |
| 办喜事 | 单弦 | 短篇 | 张剑平整理 | 张剑平 1954年 | 天津人民广播电台录音 |
| 不见黄娥心不死 | 梅花大鼓 | 短篇 | 朱学颖 陈笑暇 | 史文秀 1954年 | 《广播曲艺选》(三)1956 |
| 打虎英雄李富来 | 联珠快书 | 短篇 | 朱学颖 陈笑暇 | 司马静敏 1954年 | 《广播曲艺选》(四)1956 |
| 猪和狼 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 杜放 | 王佩臣 1955年 | 《书帽选集》1957.8 |
| 三户贫农 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 颜廷珍 1955年 | 《新晚报》 |
| 考弊司 | 评书 | 中篇 | 陈士和 | 陈士和 | 1955年出版单行本 |
| | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣 | 张寿臣 | |
| 算细账 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1955 |
| 朝鲜的妈妈 | 快板书 | 短篇 | 李世瑜 | | 《广播曲艺选》(三)1956 |
| 戏迷 | 鼓词 | 短篇 | 杜放 | | 《新港》1956.9 |
| 唐僧遇难 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | | 《群众文艺》第二辑 1956.11 |
| 风雨之夜 | 单弦 | 短篇 | 张剑平整理 | 赵桂珠 1956年 | |

（续表四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 不能走那条路 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | 黄枫 | 《广播曲艺选》1956 |
| 火焰山 | 快板书 | 短篇 | 朱学颖<br>李润杰 | 李润杰<br>1956年 | 《李润杰快板书选》1956 |
| 江边游 | 单弦 | 短篇 | 张剑平整理 | | 《广播曲艺选》1956 |
| 过春节 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1956 |
| 嘴把式 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖<br>张剑平 | 张剑平<br>1956年 | 《广播报》1956 |
| 看姑娘 | 山东快书 | 小段 | 杜放 | 宋文贵<br>李德余<br>1957年 | 《海河说唱》1957.1 |
| 周仓抢娃娃 | 鼓词 | 短篇 | 李逢春口述<br>王允平整理 | | 《曲艺》1957.2 |
| 我是竹子 | 相声戏 | 短篇 | 何迟 | | 《曲艺》1957.4 |
| 风雨夜归 | 单弦 | 短篇 | 马音白 | | 《曲艺》1957.8 |
| 春雷惊梦 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | 司马静敏<br>1957年 | 《天津工人日报》1957.8.27 |
| 孟获与孔明 | 相声(对口) | 小段 | 李世瑜 | | 《海河说唱》1957.10 |
| 风波亭<br>(武穆归天) | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| | | 短篇 | 张剑平 | 曹宝禄<br>1957年 | 《新晚报》1957 |
| 双担心 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 1958年 | 《曲艺》1958.1 |
| 嫦娥赞月 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | | 《曲艺》1958.1 |
| 满载而归 | 相声(对口) | 短篇 | 苏文茂 | | 《曲艺》1958.1 |
| 老电工 | 京韵大鼓 | 短篇 | 夏之冰原作<br>小彩舞改编 | 小彩舞 | 《曲艺》1958.4 |
| 英雄儿女回祖国 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《天津日报》1958.5.1 |
| 血肉相连亲兄弟 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | | 《曲艺》1958.5 |
| 小姑娘画画 | 天津时调 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《海河说唱》1958.7 |

（续表五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 女社长 | 鼓词 | 短篇 | 王允平 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 万卉丛中一朵花 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 比干劲 | 山东快书 | 短篇 | 李德余 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 老人 | 相声(单口) | 垫话 | 张寿臣口述<br>夏之冰记录 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 挑河 | 山东快书 | 短篇 | 冯宝良 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 别泄气 | 相声(对口) | 短篇 | 陈洪凯 | | 《海河说唱》1958.7 |
| 扛布 | 相声(单口) | 短篇 | 赵佩茹整理 | 赵佩茹 | 《海河说唱》1958.8 |
| 合适干 | 山东快书 | 短篇 | 刘鹏<br>李刚 | 1958年 | 《海河说唱》1958.8 |
| 纵火自焚 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 远村有佳客 | 天津时调 | 短篇 | 马音白 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 群英会 | 相声(对口) | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光<br>1958年 | 《海河说唱》<br>1958.8 |
| 顺口溜 | 鼓词 | 短篇 | 夏志恒 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 公共食堂十大好 | 对口数来宝 | 短篇 | 马莹安 | 1958年 | 《海河说唱》1958.10 |
| 老将出马 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵<br>冯宝良 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 互助 | 快板书 | 短篇 | 安凤生 | 安凤生<br>1958年 | 《海河说唱》1958.8 |
| 东游记 | 相声(对口) | 短篇 | 罗春荣 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 咸淡分家 | 岔曲 | 短篇 | 朋鸟 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 钢铁妇女连 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | 《新晚报》<br>1958.8.17 |
| 扁担 | 顺口溜 | 短篇 | 江鸟 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 煤台机械化 | 快板 | 短篇 | 谢坪 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 梁树楷 | 快板书 | 短篇 | 王允平<br>夏之冰 | 李润杰<br>1958年 | 《海河说唱》<br>1958.8 |

（续表六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 亲如一家 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 王焚 | | 《海河说唱》1958.9 |
| 借钱 | 相声（对口） | 短篇 | 和平区曲艺杂技团 | | 《海河说唱》1958.9 |
| 推头 | 相声（单口） | 垫话 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | 《海河说唱》1958.9 |
| 登上高峰 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 1958年 | 《海河说唱》1958.9 |
| 糊涂官 | 相声（单口） | 垫话 | 张寿臣口述 夏之冰记录 | 张寿臣 | 《海河说唱》1958.9 |
| 艾克治病 | 单弦 | 短篇 | 吴仲廉 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 神经分裂症 | 相声（对口） | 短篇 | 铁道部第三设计院站场处宣传组 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 祖国之花 | 相声（对口） | 短篇 | 王家齐 陈寿荪 苏文茂 常宝霆 张剑平 赵佩茹等 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 英雄鏖战冲天炉 | 单弦 | 短篇 | 韩文达 徐存礼 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 渤海湾内战狂风 | 山东快书 | 短篇 | 刘宝连 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 蔡玉霜 | 京韵大鼓 | 短篇 | 李世瑜 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 撞车王 | 山东快书 | 短篇 | 吴致祥 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 土炉炼钢架火箭 | 单弦 | 短篇 | 天津人民广播电台曲艺团 | | 《曲艺》1958.11 |
| 电车上 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启 | 郭荣启 | 《海河说唱》1958.11 |
| 为钢帅立功 | 单弦 | 短篇 | 姜旭 | | 《海河说唱》1958.11 |

（续表七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 节约用电 | 相声（对口） | 短篇 | 李伯祥 | 李伯祥 | 《海河说唱》1958.11 |
| 张大娘是个好榜样 | 天津时调 | 短篇 | 白凤岩<br>黄安 | | 《海河说唱》1958.11 |
| 夜渡 | 鼓词 | 短篇 | 王树槐 | | 《海河说唱》1958.10 |
| 铁水奔流 | 岔曲 | 短篇 | 张志全 | | 《海河说唱》1958.11 |
| 铁路工人放卫星 | 快板 | 短篇 | 徐德新 | | 《海河说唱》1958.11 |
| 钢帅大帐参观记 | 相声（对口） | 短篇 | 夏志恒 | | 《海河说唱》1958.11 |
| 姚万春舍己为人 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | 《河北青年报》<br>1958.11.27 |
| 唱前线 | 快板 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《曲艺》1958.11 |
| 假斯文 | 相声（单口） | 垫话 | 范濂溪整理 | | 《海河说唱》1958.11 |
| 鸿顺里的贾大娘 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>宋文贵<br>陈树宽 | 宋文贵<br>1958年 | 《海河说唱》1958.11 |
| 天津地名 | 相声（对口） | 小段 | 李伯祥 | 李伯祥 | 《新晚报》1958.12.30 |
| 回家 | 山东快书 | 短篇 | 刘鹏 | | 《海河说唱》1958.12 |
| 图书管理员 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | 《新晚报》1958.12.30 |
| 英雄炮手李金山 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《曲艺》1958.12 |
| 一切都变了 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1958年 | 天津人民广播电台<br>1958年播放 |
| 八比 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | 1958年 | 《工人日报》 |
| 不同风格 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆<br>白全福 | 常宝霆<br>白全福<br>1958年 | 《常氏相声选》1988 |
| 比赛 | 绕口令 | 短篇 | 陈德勇 | | 《海河说唱》1958.8 |
| 风雪的山谷 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 小彩舞<br>1957年 | 《曲艺》1958 |
| 庆丰收 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 老干劲 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《河北说唱》1958 |

（续表八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 老红军 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津日报》1958 |
| 西江月 | 相声(对口) | 短篇 | 王焚 | 马三立<br>张庆森<br>1958 年 | 1958 年<br>天津人民广播电台广播 |
| 池边风光 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪<br>王焚 | 司马静敏<br>1958 年 | 天津人民广播电台播放 |
| 回老家 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 百折不回 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《河北说唱》1958 |
| 坐电车 | 山东琴书 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 乱撞头 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 英雄母亲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈寿荪<br>兰思 | 小彩舞<br>1958 年 | 《天津三十年曲艺选集》(下) |
| 说唱英雄 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 选谁 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 总路线 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 挨个 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《海河说唱》1958 |
| 赶先进 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《赶先进》1958 |
| 宠孩子 | 快板书 | 短篇 | 马音白<br>李润杰 | 李润杰<br>1958 年 | 《天津三十年曲艺选集》(中) |
| 常见的标题 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《海河说唱》1958 |
| 歌唱天津大跃进 | 鼓词 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1958 |
| 十三朵花 | 河南坠子 | 短篇 | 萧文苑 | | 《海河说唱》1959.1 |
| “卫星”展览会 | 快板(对口) | 短篇 | 李民 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 王大嫂的心事 | 山东快书 | 短篇 | 李桂英 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 老小伙儿 | 鼓词 | 短篇 | 杨嘉瑞 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 伟大的十年 | 曲艺联唱 | 短篇 | 棉纺四厂<br>曲艺创作组 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 红色使者 | 岔曲 | 短篇 | 江雪 | | 《海河说唱》1959.1 |

（续表九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 全运会 | | 短篇 | 罗春荣 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 红领巾与警察 | 山东快书 | 短篇 | 笑暇<br>学颖 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 两个西瓜 | 天津时调 | 短篇 | 王毓宝 | 王毓宝 | 《曲艺》1959.1 |
| 纸老虎 | 相声（对口） | 小段 | 陆宝贵<br>傅华堂 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 张淑芳 | 山东快书 | 短篇 | 博宏仁 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 金门宴 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰<br>1958年 | 《海河说唱》1959.1 |
| 拆炉灶 | 山东快书 | 短篇 | 李庆英 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 英雄炮手胡德安 | 京韵大鼓 | 短篇 | 孟然 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 祖国到处是亲人 | 山东快书 | 短篇 | 丁洪志<br>李德余 | | 《海河说唱》1959.1 |
| 赞三军 | 快板 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰<br>1958年 | 《曲艺》1959.1 |
| 大战张师父 | 鼓词 | 短篇 | 宗铨 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 万颗明珠家家挂 | 快板书 | 短篇 | 任骋 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 无畏的钢铁战士 | 快板 | 短篇 | 韩学远 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 红色的姑娘 | 联珠快书 | 短篇 | 谢舒场 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 全家搞机床 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵<br>1958年 | 《海河说唱》1959.2 |
| 到处开花 | 鼓词 | 短篇 | 王绍忠 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 钢帅食粮车 | 山东快书 | 短篇 | 吴致祥 | 1958年 | 《海河说唱》1959.2 |
| 种南瓜 | 牌子曲<br>小演唱 | 短篇 | 新韵霞改编 | 新韵霞<br>1958年 | 《海河说唱》1959.2 |
| 说海河 | 快板 | 短篇 | 杨嘉瑞<br>袁武华 | 袁武华<br>1958年 | 《海河说唱》1959.2 |
| 接媳妇 | 二人台 | 短篇 | 潘瑞年 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 喜报 | 天津时调 | 短篇 | 任秉玉 | | 《海河说唱》1959.2 |
| 摆喜宴 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰<br>1958年 | 《海河说唱》1959.2 |

（续表十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 二次秋收 | 鼓词 | 短篇 | 孟庆久等 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 小尖兵 | 天津时调（拉哈调） | 短篇 | 陈寿荪 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 大搞创作 | 绕口令 | 短篇 | 房必垲 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 过雪山 | 京韵大鼓 | 短篇 | 邵青 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 买药 | 鼓词 | 短篇 | 和平区曲艺杂技团 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 把愉快送给顾客 | 山东快书 | 短篇 | 刘星瑞 | | 《天津工人日报》1959.3.6 |
| 前沿日记 | 相声（对口） | 短篇 | 和平区曲艺杂技团 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 热窑掏砖 | 联珠快书 | 短篇 | 和平区曲艺杂技团 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 修英轮 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张剑平 | 《海河说唱》1959.3 |
| 爱找理的老婆儿 | 鼓词 | 短篇 | 张仿佗 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 绕口令 | 相声（对口） | 短篇 | 穆成仁 | | 《海河说唱》1959.3 |
| 东风唤醒潜水龙 | 单弦 | 短篇 | 徐存礼<br>韩文达 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 皮袄旅行 | 山东快书 | 短篇 | 吕国明 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 听广播 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆等 | 常宝霆<br>白全福 | 《海河说唱》1959.4 |
| 赤卫姑娘班 | 评书 | 短篇 | 李庆良 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 前边等 | 相声（对口） | 短篇 | 马路 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 钢花怒放朵朵鲜 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | 《河北青年报》1959.4.18 |
| 砍树 | 单弦 | 短篇 | 王彭寿 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 指挥岗 | 山东快书 | 短篇 | 张庆平<br>张雅翰 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 结婚纪念品 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 常磊 | | 《海河说唱》1959.4 |
| 一筐鸡蛋 | 天津时调 | 短篇 | 白凤岩<br>黄安 | | 《海河说唱》1959.5 |

（续表十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 八猫图 | 相声（群口） | 短篇 | 谭伯如原作<br>陈涌泉整理 | | 《海河说唱》1959.5 |
| 女园丁 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 新韵霞 | 新韵霞 | 《海河说唱》1959.5 |
| 吃螃蟹 | 相声（单口） | 小段 | 张寿臣口述<br>夏之冰记录 | 张寿臣 | 《海河说唱》1959.5 |
| 找牛 | 快板书 | 短篇 | 王柏岩 | | 《海河说唱》1959.5 |
| 质与量 | 相声（对口） | 短篇 | 马志存 | | 《海河说唱》1959.5 |
| 剃胡子 | 山东快书 | 短篇 | 陈勇 | | 《海河说唱》1959.5 |
| 请“师傅” | 单弦 | 短篇 | 张喜林 | | 《海河说唱》1959.5 |
| 高歌一盘棋 | 快板（对口） | 短篇 | 潘允洲<br>黄秀德 | 潘允洲等 | 《海河说唱》1959.5 |
| 一个蝎子 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>夏之冰记录 | 张寿臣 | 《海河说唱》1959.6 |
| 五十颗炮仗 | 山东快书 | 短篇 | 李鑫 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 父子之争 | 小快板 | 短篇 | 张晓燕<br>刘春歌 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 认字 | 相声（单口） | 短篇 | 森林 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 火红心更红 | 联珠快书 | 短篇 | 朱学颖 | 新韵霞<br>1959年 | 《海河说唱》1959.6 |
| 江汉平原上 | 单弦 | 短篇 | 王剑鸣 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 纪念章和羊皮袄 | 鼓词 | 短篇 | 王樵 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 抢收 | 山东快书 | 短篇 | 李鹏<br>李刚 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 柜台内外 | 相声（对口） | 短篇 | 石点头 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 婚礼 | 相声（对口） | 短篇 | 药钟等 | | 《海河说唱》1959.6 |
| 一面红旗 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 1959年 | 《海河说唱》1959.7 |
| 小处着手 | 快板 | 短篇 | 马俊峰 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 小扁担 | 鼓词 | 书帽 | 鲍向群 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 反登州 | 京韵大鼓 | 短篇 | 祝健 | | 《海河说唱》1959.7 |

（续表十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 巧抢险 | 快板书 | 短篇 | 李世瑜 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 老周的心病 | 鼓词 | 短篇 | 王彭寿 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 没有礼貌的家伙 | 小笑话 | 短篇 | 陈国屏 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 罗大嫂学艺 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | 《渤海说唱》1959.7 |
| 省着办 | 相声(对口) | 短篇 | 倪钟之 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 接爱人 | 山东快书 | 短篇 | 吴致祥 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 渡乌江 | 单弦 | 短篇 | 侯笑峰 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 新学员 | 鼓词 | 短篇 | 张仿佗 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 摔稀泥 | 天津时调 | 短篇 | 王树槐 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 烤车 | 山东快书 | 短篇 | 吕国明 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 笑话一担 | 小笑话 | 短篇 | 文武 | | 《海河说唱》1959.7 |
| 赶慢车 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张棣华 | 新韵霞 | 《海河说唱》1959.7 |
| 见龙王 | 快板书 | 短篇 | 袁武华<br>武贵洁 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 双立功 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵<br>1959年 | 《天津工人日报》<br>1959.8.29 |
| 生死的考验 | 单弦 | 短篇 | 宋洪源<br>李世璞 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 抢场 | 山东快书 | 短篇 | 范云 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 报账 | 鼓词 | 短篇 | 张文采 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 胡折腾 | 相声(对口) | 短篇 | 肆禾 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 屎克螂做媒 | 笑话 | 短篇 | 刘新格 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 送轱辘 | 鼓词 | 短篇 | 王柏岩 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 海上民兵 | 山东快书 | 短篇 | 甫合埙 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 宰羊救亲人 | 河南坠子 | 短篇 | 郭元喜等 | | 《海河说唱》1959.8 |
| 跃进即景 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | 《天津工人日报》<br>1959.8.29 |
| 醋油灯 | 相声(单口) | 短篇 | 陈笑暇 | | 《海河说唱》1959.8 |

（续表十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 一字诗 | 相声（单口） | 短篇 | 宋雁波 | | 《天津工人日报》1959.9.1 |
| 千颗种子万朵花 | 河南坠子 | 短篇 | 郭学生原作<br>海河说唱<br>编辑部整理 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 无人售货 | 山东快书 | 短篇 | 俞迟 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 切糕车 | 相声（对口） | 短篇 | 穆成仁 | 1959年 | 《海河说唱》1959.9 |
| 刘罗锅交旨 | 相声（单口） | 短篇 | 刘奎珍口述<br>王文进记录 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 雨夜补桥人 | 山东快书 | 短篇 | 卓夫 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 废品不废 | 相声（对口） | 短篇 | 左瑞芳 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 春风十度海河岸 | 快板（对口） | 短篇 | 潘允洲<br>黄秀德 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 看焰火 | 天津时调 | 短篇 | 纪希等 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 海上脱险 | 山东快书 | 短篇 | 刘宝连 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 竞赛 | 京韵大鼓 | 短篇 | 冯宝良 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 高擂战鼓 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | 《海河说唱》1959.9 |
| 寒山送暖 | 单弦 | 短篇 | 王彭寿 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 喜讯 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 敬德装疯 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜澎 | | 《海河说唱》1959.9 |
| 赞歌 | 岔曲 | 短篇 | 侯笑峰 | | 《海河说唱》1959.9 |
| “川”字 | 笑话 | 短篇 | 郝建长 | 1959年 | 《海河说唱》1959.10 |
| 大西瓜 | 单弦 | 短篇 | 高金彪<br>李国栋 | 1959年 | 《海河说唱》1959.10 |
| 行话 | 相声（单口） | 垫话 | 余魁 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 送机器 | 山东快书 | 短篇 | 焦炳琨 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 桥 | 相声（对口） | 短篇 | 穆成仁 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 敌后指挥所 | 评书 | 短篇 | 杨善元 | | 《海河说唱》1959.10 |

（续表十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 晚会 | 相声剧 | 短篇 | 韩文达等 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 智胜勇金刚 | | 短篇 | 杨金亭 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 跟斗过城 | 单琴大鼓 | 短篇 | 肖金孚 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 新疆好 | 快板 | 短篇 | 本生 | | 《海河说唱》1959.10 |
| 小两口打赌 | 山东快书 | 短篇 | 张棣华 | 1959 年 | 《海河说唱》1959.11 |
| 双丰收 | 相声(对口) | 短篇 | 常宝霖<br>全长保 | 常宝霖<br>全长保 | 《海河说唱》1959.11 |
| 不好淘 | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣口述<br>夏之冰记录 | 张寿臣 | 《海河说唱》1959.11 |
| 水不开 | 相声(单口) | 小段 | 张寿臣口述 | 张寿臣<br>1959 年 | 《海河说唱》1959.11 |
| 红色工程师 | 单弦 | 短篇 | 马音白 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 雨里送饭 | 山东快书 | 短篇 | 韩文达 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 英雄花开满园香 | 数来宝 | 短篇 | 杜放 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 怒骂崔阎王 | 西河大鼓 | 中篇 | 刘世广 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 革新能手刘宝忠 | 快板(对口) | 短篇 | 兰思 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 跃进声中 | 快板书 | 短篇 | 姚文华 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 雁翎队 | 天津时调 | 短篇 | 王焚 | | 《海河说唱》1959.11 |
| 十分工 | 鼓词 | 短篇 | 王鸿 | | 《海河说唱》1959.12 |
| 二五风暴 | 快板书 | 短篇 | 于宝琛<br>杨万清 | 1959 年 | 《海河说唱》1959.12 |
| 大街上 | 山东快书 | 短篇 | 李德余 | | 《海河说唱》1959.12 |
| 妇女店 | 单弦 | 短篇 | 文国华 | | 《海河说唱》1959.12 |
| 老姐俩 | 快板 | 短篇 | 赵大年 | | 《海河说唱》1959.12 |
| 学习光复道 | 相声(对口) | 短篇 | 苏文茂等 | 苏文茂等 | 《海河说唱》1959.12 |
| 插红旗 | 山东快书 | 短篇 | 尹学农 | | 《海河说唱》1959.12 |
| 喜丰收 | 西河大鼓 | 短篇 | 孙来奎 | | 《海河说唱》1959.12 |

（续表十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 马虎眼 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1959年 | 《公安文艺汇编》1959 |
| 丰收之歌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 萧作如 | 小岚云<br>1959年 | 天津人民广播电台播放 |
| 巧织女 | 鼓词 | 短篇 | | | 《工人日报》1959 |
| 先进煤矿 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《群英颂集》1959 |
| 更大跃进在今天 | 快板书 | 短篇 | 张剑平 | | 《河北青年报》1959 |
| 步步登高 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1959年 | 《百花登高》<br>1959 |
| 单枪赴会 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 赵玉明<br>1959年 | 中央人民广播电台、天津人民广播电台录音 |
| 英雄国家英雄多 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《中苏友好说唱集》<br>1959 |
| 胜利的一年 | 牌子曲联唱 | 短篇 | 张剑平 | | 《工人日报》1959 |
| 威震敌胆 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1959年 | 《天津演唱》1958.1 |
| 浴血擒敌 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1959年 | 1958年<br>青岛人民广播电台播放 |
| 雁翎队 | 天津时调 | 短篇 | 王焚 | | 《海河说唱》1959 |
| 辩论会 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《工人日报》1959 |
| 正气歌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 姚惜云原作<br>陈寿荪整理 | 小岚云 | 《曲艺》1960.2 |
| 买画 | 快板书 | 短篇 | 高元钧<br>李润杰<br>常宝华<br>孙来奎 | | 《曲艺》1960.3 |
| 千里救亲人 | 快板书 | 短篇 | 夏之冰<br>李润杰<br>王焚 | 李润杰<br>1960年 | 《曲艺》1960.4 |

（续表十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 驳吴雁 | 快板书 | 短篇 | 王家骏<br>么向正 | | 《曲艺》1960.4 |
| 红太阳照进苦聪家 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《曲艺》1960.10 |
| 三口锅 | 快板书 | 短篇 | 朱学颖 | | 《曲艺》1960.12 |
| 心连心 | 天津时调 | 短篇 | 张棣华 | 王毓宝<br>1960年 | 《曲艺》1960.12 |
| 一列小火车 | 快板 | 短篇 | 杜放 | | 《海河说唱》1960 |
| 儿童乐园 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1960年 | 《天津日报》 |
| 向秀丽 | 联珠快书 | 短篇 | 张剑平 | 张帼英<br>1960年 | 《新晚报》 |
| 里巷新春 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《海河说唱》1960 |
| 现原形 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1960 |
| 要嫁妆 | 天津时调 | 短篇 | 张昆吾 | 陈桂林<br>1960年 | 1960年百花<br>文艺出版社出版 |
| 狼牙山五壮士 | 联珠快书 | 短篇 | 张剑平 | 司马静敏<br>1960年 | 《曲艺选》 |
| 满江红 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | 小岚云<br>1960年 | 《天津三十年曲艺选集》<br>（上） |
| 锔大缸 | 莲花落 | 短篇 | 侯树槐 | | 《曲艺》1961.5 |
| 双探青龙山 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 小岚云<br>1961年 | |
| 当警察 | 鼓词 | 书帽 | 高唯中 | 高唯中<br>1961年 | 《新港月刊》<br>1964.6 |
| 放风筝 | 天津时调<br>（靠山调） | 短篇 | 夏之冰 | 王毓宝<br>1961年 | 《天津三十年曲艺选集》<br>（下） |
| 巧嘴八哥 | 河南坠子 | 短篇 | 李治邦 | | 《曲艺》1962.1 |
| 吃帽子 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | 阎凤华<br>1961年 | 《曲艺》1962.1 |
| 王振堂一家 | 快板（对口） | 短篇 | 朱学颖 | | 《河北日报》1962.2.18 |

（续表十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 没有 | 相声（单口） | 垫话 | 赵佩茹口述 | 赵佩茹 | 《曲艺》1962.5 |
| 调寇 | 西河大鼓 | 短篇 | 艳桂荣口述<br>陶钝整理 | 艳桂荣<br>1960年 | 《曲艺》1962.6 |
| 论比喻 | 相声（对口） | 短篇 | 杜放 |  | 《群众演唱材料》<br>1962.12 |
| 还乡记 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1962年 | 《天津日报》<br>1962 |
| 我爱乒乓球 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1962年 | 《新体育》<br>1962 |
| 洪母骂畴 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 小岚云<br>1962年 | 天津人民广播电台播放 |
| 端阳的心 | 梅花大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 花五宝<br>1962年 | 中央、天津、河北人民广播电台播放 |
| 穆桂英挂帅 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 林红玉<br>1962年 | 天津人民广播电台播放 |
| 红岩颂 | 天津时调<br>（靠山调） | 短篇 | 王济 |  | 《曲艺》1963.1 |
| 黎明的战歌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 小岚云<br>1962年 | 《曲艺》1963.1 |
| 买肥记 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 新韵霞<br>1963年 | 《曲艺》1963.3 |
| 妈妈到连队 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | 石世昌<br>魏利铬<br>1963年 | 《公安部队报》<br>1963.3.7 |
| 堤上父子 | 西河大鼓 | 短篇 | 杜放　夏炎 | 左淑敏<br>1963年 | 《曲艺创作选集》（三） |
| 喜期之前 | 梅花大鼓 | 短篇 | 倪钟之<br>杜放<br>刘鹏 | 花云宝<br>1963年 | 《曲艺创作选集》<br>（三） |

（续表十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 子牙河畔英雄多 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志光<br>杨志刚 | 杨志光<br>杨志刚<br>1963年 | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 三过家门 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | 石慧儒<br>1963年 | 《白妞说书》 |
| 父子会 | 快板 | 短篇 | 张剑平 | | 《快板集》1963 |
| 庆功酒 | 曲艺小联唱 | 短篇 | | 1963年 | |
| 抗洪凯歌曲 | 单弦<br>（群曲） | 短篇 | 张剑平 | | 《河北日报抗洪选》1963 |
| 找媳妇 | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 廉月儒<br>1963年 | 《海河演唱》第一辑<br>1963.8 |
| 孤儿仇 | 快板书 | 短篇 | 朱学颖 | 王凤山<br>1963年 | 《曲艺选》1963 |
| 贫农的儿子 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 陆倚琴<br>1963年 | |
| 雨夜辨奸记 | 河南坠子 | 短篇 | 张昆吾 | 王元堂<br>王宝霞<br>1963年 | 百花文艺出版社<br>1964年出版 |
| 战洪水 | 天津时调 | 短篇 | 王焚 | 魏玉环<br>1963年 | 《抗洪曲艺集》<br>1963 |
| 原形毕露 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | 新韵霞<br>1963年 | 《红岩曲艺集》<br>1963.5 |
| 银环探监 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 马慕荣<br>1963年 | |
| 雷锋颂 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1963 |
| 抗洪凯歌 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《曲艺》1964.1 |
| 贵昌买炕毯 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 杜放 | | 《海河演唱》1964.1 |
| 瑞雪红心 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | | 《机警的哨兵》1964.1 |
| 两代神炮手 | 山东快书 | 短篇 | 刘洪滨<br>刘学智 | | 《曲艺》1964.3 |
| 师徒会 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张伯扬<br>1964年 | 《曲艺》1964.3 |

（续表十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 鸳鸯枕上 | 京韵大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1964.5 |
| 三探水底洞 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 陆倚琴 1964年 | 百花文艺出版社 1965年出版 |
| 生命的光辉 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 小岚云 1964年 | 《曲艺作品选》(13) 1964 |
| 洪水丹心 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 小映霞 1964年 | 河北出版社 1964年出版 |
| 抗洪曲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 王济 | 小彩舞 1964年 | 《曲艺作品选》(13) 1964 |
| 姐妹颂 | 相声(对口) | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆 白全福 1964年 | 《抗洪专集》 1964 |
| 春园赋 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | 张伯扬 1964年 | |
| 春梅与陈勇 | 梅花大鼓 | 短篇 | 杜放 | 周文如 张春喜 1964年 | |
| 革新曲 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 新韵霞 1964年 | 《白妞说书》 |
| 黑虎桥 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 1964年 | 《曲艺》 |
| 闻风丧胆 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 1965年 | 《曲艺》1965.2 |
| 水车问题 | 相声(对口) | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆 徐德魁 1964年 | 《曲艺》1965.3 |
| 英雄榜 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《曲艺》1965.3 |
| 铁桶 | 相声(对口) | 短篇 | 薛宝琨 马季 | | 《曲艺》1965.5 |
| 热心谈节育 | 相声(对口) | 短篇 | 杜放 | | 《计划生育演唱材料》第三辑 1965.6 |
| 雪夜备课 | 快板 | 短篇 | 石世昌 | 1965年 | 《公安部队报》 1965.11.28 |

（续表二十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 个人与革命 | 诗表演 | 短篇 | 杜放 | 红桥区曲艺团青年队 1965 年 | 《海河演唱》1965.12 |
| 革命战士爱人民 | 曲艺表演唱 | 短篇 | 杜放 | 张秋萍 张雅琴 1965 年 | 《海河演唱》“王杰专集”1965.12 |
| 一举成功 | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 王志慧 1965 年 | |
| 大娘除敌 | 梅花大鼓 | 短篇 | 杜放 | 张雅琴 1965 年 | 1965 年天津人民广播电台录音播放 |
| 仇恨的火焰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津日报》1965 |
| 友谊关的哨兵 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | 张雅丽 1965 年 | |
| 好风格 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 张秋萍 1965 年 | 天津人民广播电台录音播放 |
| 向他学习 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆 徐德魁 1965 年 | 《天津演唱》1965 |
| 刘淑兰 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 新韵霞 1965 年 | 1965 年天津人民广播电台播放 |
| 夸媳妇 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | 张雅丽 1965 年 | |
| 村头送别 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | 张雅丽 1965 年 | |
| 坚如磐石 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 张秋萍 1965 年 | 天津人民广播电台录音播放 |
| 补袜子 | 快板 | 短篇 | 张剑平 | | 《新晚报》1965 |
| 泡桐赞歌 | 山东琴书 | 短篇 | 张昆吾 | 史玉华 1965 年 | 百花文艺出版社 1965 年出版 |
| 虎穴歼敌 | 快板 | 短篇 | 张剑平 | 1965 年 | 《戏剧增刊》 |
| 欧阳海 | 梅花大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 史玉华 1965 年 | 《天津三十年曲艺选集》（下） |

（续表二十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 雨夜探路 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 陆倚琴<br>1965年 | 百花文艺出版社<br>1965年出版 |
| 夜练硬功 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | 张雅丽<br>1965年 | |
| 卖椰子的老大娘 | 天津时调 | 短篇 | 王济 | 王毓宝<br>1965年 | 《曲艺作品选》<br>1965 |
| 革命的青春 | 快板 | 短篇 | 王济 | 赵学义<br>1965年 | 《曲艺作品选》<br>1965 |
| 爱的什么家 | 小演唱 | 短篇 | 王济 | 陆倚琴<br>新韵霞<br>1965年 | 《曲荟》1983.2 |
| 端老窝 | 天津快板 | 短篇 | 张剑平<br>朱学颖 | 徐德魁<br>1965年 | 《群众演唱》 |
| 怕 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | 李婉珠<br>1966年 | |
| 曹大嫂 | 单弦表演唱 | 短篇 | 杜放 | 红桥区计划生育宣传队<br>1966年 | |
| 摔娃娃 | 快板 | 短篇 | 张昆吾 | 徐德魁<br>1966年 | 1966年<br>天津人民广播电台播放 |
| 一个瓷盆 | 京东大鼓 | 短篇 | 杜放 | 李相友等<br>1970年 | |
| 军民团结向前进 | 河南坠子 | 短篇 | 萧作如 | 曹元珠<br>1970年 | |
| 看球赛 | 三人快板 | 短篇 | 杜放 | 李相友等<br>1970年 | |
| 红花碗 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津演唱》1971 |
| 送新图 | 河南坠子 | 短篇 | 夏之冰 | 曹元珠<br>1971年 | 《天津演唱》1971 |
| 树立新风尚 | 山东快书 | 短篇 | 杜放 | | 《计划生育演唱材料》<br>1972.9 |
| 大寨步步高 | 天津时调 | 短篇 | 王济改编 | 王毓宝<br>1972年 | 《光明日报》1973 |

（续表二十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 风雪运麦种 | 快板 | 短篇 | 张剑平 | 刘俊杰<br>1972年 | 天津人民广播电台录音 |
| 孙悟空三打白骨精 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>朱学颖 | 李润杰<br>张志宽<br>1972年 | 《天津演唱》<br>1977.2 |
| 驯军马 | 快板 | 短篇 | 杜放 | 王双福<br>1972年 | |
| 夜练 | 天津时调 | 短篇 | 张昆吾 | 张淑兰<br>1972年 | 《天津演唱》1972 |
| 夜闹望海楼 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张秋萍<br>1972年 | 《挖宝》1973 |
| 秘密公开 | 评书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1972年 | 《天津文艺》(试刊)<br>第二期1973 |
| 晚婚好 | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 李相友<br>1973年 | 《群众演唱》<br>1973.4 |
| 风雨雄鹰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨志刚<br>杜放 | 梁淑琴<br>1973年 | 《群众演唱》<br>1973.11 |
| 逼上梁山 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | 小岚云<br>1973年 | 《天津三十年曲艺选集》<br>(上) |
| 寒夜春风 | 天津时调 | 短篇 | 高唯中 | 吴文英<br>1973年 | 天津人民出版社<br>1973年 |
| 丰收凯歌 | 山东琴书 | 短篇 | 王济 | 宋东安<br>史玉华<br>1974年 | 《曲艺选集》<br>1974 |
| 特别报告 | 单弦 | 短篇 | 王济 | 赵学义<br>1974年 | 《曲艺选集》<br>1974 |
| 精益求精 | 相声(对口) | 短篇 | 陈笑暇<br>常宝霆 | 常宝霆<br>王佩元<br>1973年 | 《天津演唱》<br>1974 |
| 炉台战歌 | 山东快书 | 短篇 | 储从善<br>王济 | 储从善<br>1975年 | 《革命接班人》(一)<br>1975.5 |
| 毛主席送我上讲台 | 天津时调 | 短篇 | 朱学颖整理<br>贾立青改编 | 王毓宝<br>1974年 | 《天津日报》<br>1975.6.30 |

（续表二十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 老民兵 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中 1975年 | 《群众演唱》1975.9 |
| 战井喷 | 京东大鼓（合唱） | 短篇 | 萧作如 | 广播器材厂合唱队 1975年 | 天津人民广播电台播放 |
| 林海取宝 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆 王佩元 1975年 | 《林业部专集》1975 |
| 一等于几 | 天津时调 | 短篇 | 孙继忠 | 1976年 | 《天津演唱》1976 |
| 大学毕业回家乡 | 天津时调 | 短篇 | 孙继忠 | 1976年 | 《天津演唱》1976.1 |
| 养猪姑娘 | 相声（对口） | 短篇 | 刘学仁 张金华 | | 《天津演唱》1976.1 |
| 借车 | 山东快书 | 短篇 | 杜放 庞连琦 | 庞连琦 1975年 | 《天津演唱》1976.1 |
| 菊花会 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 1976年 | 《天津演唱》1976.1 |
| 大学毕业回山村 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆 刘鹏 | 董湘昆 | 《天津演唱》1976.2 |
| 红色小哨兵 | 西河大鼓 | 短篇 | 毛家华 | | 《天津演唱》1976.2 |
| 雨涤青松 | 单弦 | 短篇 | 李子良 杜有龄 志刚 | 红桥区民兵文艺宣传队 | 《天津演唱》1976.2 |
| 树木通身都是宝 | 快板（对口） | 短篇 | 李润杰 张志宽 | 李润杰 张志宽 | 《天津演唱》1976.2 |
| 喜相逢 | 天津时调 | 短篇 | 夏之冰 | | 《天津演唱》1976.2 |
| 新嫂嫂 | 鼓词 | 短篇 | 丁润洪 | | 《天津演唱》1976.2 |
| 大赛红花开满园 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 陈树宽 | | 《天津演唱》1976.3 |
| 为新生事物唱赞歌 | 快板 | 短篇 | 天津市公安局六处文艺宣传队 | | 《天津演唱》1976.3 |
| 挑担永向前 | 快板书 | 短篇 | 张凤民 | | 《天津演唱》1976.3 |

（续表二十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 战歌嘹亮 | 相声（对口） | 短篇 | 马季<br>王兆元 | | 《天津演唱》<br>1976.3 |
| 新苗茁壮 | 快板 | 短篇 | 赵志明<br>侯国柱 | | 《天津演唱》<br>1976.3 |
| 一家人 | 天津时调 | 短篇 | 孙继忠 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 红太阳永照咱心里 | 岔曲 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 华主席和咱们心连心 | 天津时调 | 短篇 | 李子良 | | 《天津演唱》<br>1976.4.5 |
| 壮志凌云 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 老班长 | 相声（对口） | 短篇 | 天津市<br>纺织机械厂<br>宣传队 | | 《天津演唱》<br>1976.4.5 |
| 县委书记当社员 | 天津时调 | 短篇 | 刘金山 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 供应新风 | 相声（对口） | 短篇 | 李春福<br>王柱亭 | | 《天津演唱》<br>1976.4.5 |
| 洗军装 | 鼓词 | 短篇 | 王鹏举 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 高举红旗讨黑帮 | 快板 | 短篇 | 杜放 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 展翅鲲鹏 | 山东快书 | 短篇 | 刘琳 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 跃马擒敌 | 联珠快书 | 短篇 | 马涤尘<br>王焚 | | 《天津演唱》<br>1976.4.5 |
| 愤怒声讨“四人帮” | 天津快板 | 短篇 | 李增瑞 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 歌声嘹亮 | 天津时调 | 短篇 | 杜向阳 | | 《天津演唱》1976.4.5 |
| 遵义城头一盏灯 | 京东大鼓 | 短篇 | 郑文昆 | 张玉萍<br>张玉玲<br>1976年 | 《天津演唱》1976.4.5<br>天津人民广播电台播放 |
| 悼念毛主席 | 岔曲 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1977.5.6 |
| 刀劈胡汉三 | 西河大鼓 | 短篇 | 郑文昆 | 张玉萍<br>张玉玲<br>1976年 | 《天津演唱》 |

（续表二十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 好参谋 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆<br>于世猷<br>1976年 | |
| 战井喷 | 联珠快书 | 短篇 | 王济 | 张秋萍<br>1976年 | 《曲艺选集》<br>1976 |
| 三握老茧手 | | 短篇 | 薛宝琨 | | 《天津演唱》1977.1 |
| 永远怀念周总理 | 岔曲 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1977.1 |
| 华主席和咱心连心 | 山东柳琴 | 短篇 | 甄金堂 | | 《天津演唱》1977.1 |
| 帽子工厂 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华<br>常贵田 | 常宝华<br>常贵田 | 《天津演唱》<br>1977.1 |
| 解剖 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华<br>常贵田 | 常宝华<br>常贵田 | 《天津演唱》<br>1977.1 |
| 只争朝夕 | 鼓词 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1977.2 |
| 大庆红旗万代飘 | 天津时调 | 短篇 | 孙继忠 | | 《天津演唱》1977.2 |
| 红小兵学雷锋 | 京东大鼓 | 短篇 | 裴福存 | | 《天津演唱》1977.2 |
| 真相大白 | 相声（对口） | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1977.2 |
| 巧计退敌兵 | 山东快书 | 短篇 | 高维中 | | 《天津演唱》1977.3 |
| 华主席登上虎头山 | 天津时调 | 短篇 | 刘金山 | | 《天津演唱》1977.3 |
| 夜返山村 | 山东快书 | 短篇 | 佟有为 | | 《天津演唱》1977.3 |
| 夜练 | 天津时调 | 短篇 | 夏之冰 | | 《天津演唱》1977.3 |
| 送钱 | 快板书 | 短篇 | 田玉明 | | 《天津演唱》1977.3 |
| 谱新曲 | 相声（对口） | 短篇 | 冯巩<br>朱庆余 | | 《天津演唱》<br>1977.3 |
| 小华上任 | 鼓词 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1977.4 |
| 光辉照人寰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 宋文良 | | 《天津演唱》1977.4 |
| 幸福泉 | 快板书 | 短篇 | 陈永忠<br>王文玉<br>张铁龙 | 陈永忠 | 《天津演唱》1977.4 |

（续表二十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 油海长虹 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>张志宽 | | 《天津演唱》<br>1977.4 |
| 战鼓催春 | 京东大鼓 | 短篇 | 董来宝 | | 《天津演唱》1977.4 |
| 铁骨红心 | 京韵大鼓 | 短篇 | 田维贤 | | 《天津演唱》1977.4 |
| 支前模范 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1977.5 |
| 师长传艺 | 山东快书 | 短篇 | 李全良 | | 《天津演唱》1977.5 |
| 接闺女 | 山东琴书 | 短篇 | 朱冀濮 | | 《天津演唱》1977.5 |
| 光辉的榜样 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆<br>辛振兴 | | 《天津演唱》<br>1977.6 |
| 抓纲治国喜来多 | 山东柳琴 | 短篇 | 宋金来 | | 《天津演唱》1977.6 |
| 夜行记 | 相声（对口） | 短篇 | 郎德丰<br>郭荣启等 | | 《天津演唱》1977.6 |
| 铁扁担 | 山东快书 | 短篇 | 赵连甲 | | 《天津演唱》1977.6 |
| 瞧孙女 | 天津时调 | 短篇 | 石世昌 | | 《农村辅导员》1977.12 |
| 千万个铁人在成长 | 单弦（合唱） | 短篇 | 萧作如 | 广播器材<br>厂合唱队<br>1977年 | |
| 怀念周总理 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>王济 | 李润杰 | 《世代怀念周总理》<br>曲艺集 1977 |
| 骄杨颂 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | | 《天津演唱》1977 |
| 黄粱梦 | 相声（对口） | 短篇 | 侯长喜<br>常宝霆 | 侯长喜<br>常宝霆<br>1977年 | 《天津三十年曲艺选集》<br>（下） |
| 三个售货员 | 快板 | 短篇 | 甄金堂 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 小苗练读报 | 山东琴书 | 短篇 | 李俊 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 巧还鸡蛋 | 鼓词 | 书帽 | 李铁树 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 正赶点儿 | 快板 | 短篇 | 李广新 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 老代表 | 鼓词 | 短篇 | 李长荣 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 江青看信 | 相声（单口） | 短篇 | | | 《天津演唱》1978.1 |

（续表二十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 老标杆 | 山东快书 | 短篇 | 荣卉蕊 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 威震敌胆 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 算一算 | 相声（对口） | 短篇 | 颂咏 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 张大娘进山 | 河南坠子 | 短篇 | 杨锡钧<br>么树森 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 表 | 数来宝 | 短篇 | 王秀春 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 刹住邪风 | 天津快板 | 短篇 | 佟有为 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 周总理和我们同乘一辆车 | 山东快书 | 短篇 | 刘司昌<br>李荫洪 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 相亲 | 鼓词 | 短篇 | 张忠海 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 泼水佳节思亲人 | 单弦 | 短篇 | 陆岗 | | 《天津演唱》1978.1 |
| 延安新春 | 鼓词 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1978.2 |
| 不唱心里憋不住 | 山东柳琴 | 短篇 | 甄金堂 | 甄金堂等<br>1978年 | 《天津演唱》1978.3 |
| 好阿姨 | 相声（对口） | 短篇 | 宋勇<br>佟有为 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 师长搬家 | 山东琴书 | 短篇 | 毛家华 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 李奶奶配眼镜 | 山东快书 | 短篇 | 宋金来 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 朱德的扁担 | 单弦 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 最喜欢 | 山东快书 | 短篇 | 陈刚 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 展宏图 | 快板（对口） | 短篇 | 赵志明 | | 《天津演唱》1978.3 |
| 跟谁对着干 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培<br>范振钰 | 《天津演唱》1978.5 |
| 瓜棚新曲 | 鼓词 | 短篇 | 任金义 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 老爷儿俩学外语 | 山东快书 | 短篇 | 刘司昌 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 刑场上的婚礼 | 单弦 | 短篇 | 张焕锦 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 夜请李月华 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陶钝 | 陆倚琴 | 《天津演唱》1978.4 |

（续表二十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 老郭开车 | 快板书 | 短篇 | 张文白 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 张大娘捐献三堂锡蜡台 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 补票 | 山东快书 | 短篇 | 张玉民 | | 《天津演唱》1978.4 |
| 韶山灌区赞 | 岔曲 | 短篇 | 胡成林 | | 《天津演唱》1978.4 |
| “二包公”的爱情 | 快板书 | 短篇 | 志勋<br>鹤年 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 心心相连 | 京韵大鼓 | 短篇 | 沈斌 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 古庙钟声 | 说唱 | 短篇 | 王伯均 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 老石匠 | 山东琴书 | 短篇 | 刘金堂<br>周建业 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 红果累累寄深情 | 天津时调 | 短篇 | 景胜 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 应该不应该 | 山东快书 | 短篇 | 黄枫 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 画鸡 | 相声(对口) | 短篇 | 朱学颖<br>常宝霆 | 常宝霆<br>于世猷<br>1978年 | 《天津演唱》1978.5 |
| 追参谋 | 山东快书 | 短篇 | 王欣 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 树“点儿”记 | 相声(对口) | 短篇 | 杨洪友<br>宋勇 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 要相片儿 | 唱词 | 短篇 | 张文甫 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 铁窗烈火 | 鼓词 | 短篇 | 赵博 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 梅岭诗篇 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌<br>朱学颖 | 陆倚琴<br>1978年 | 《天津文艺》1978.5 |
| 算账 | 山东快书 | 短篇 | 李治国<br>李治邦 | | 《天津演唱》1978.5 |
| 书记钉鞋 | 鼓词 | 短篇 | 石世昌 | | 《农村辅导员》1978.6 |
| 风雪茅庐 | 单弦 | 短篇 | 石世昌 | | 《辽宁群众文艺》1978.8 |
| 谷城行 | 京韵大鼓 | 短篇 | 刘琳 | | 《黑龙江演唱》1978.11 |

（续表二十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 向警予 | 鼓词 | 短篇 | 刘琳 | | 《山西群众文艺》1978.12 |
| 鸡场好 | 快板（对口） | 短篇 | 高凤山<br>刘永宁<br>王学义 | | 《天津演唱》1978.12 |
| 一心奔四化锦绣前程 | 北京琴书 | 短篇 | 萧作如 | 杨德福<br>1978年 | |
| 左不拐 | 相声（对口） | 短篇 | 王文玉<br>田立禾 | | 《天津演唱》1979.1 |
| 一枝新花 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆<br>段永祥 | 常宝霆<br>白全福<br>1978年 | 《曲艺》1979.8 |
| 心中赞歌向阳飞 | 天津时调 | 短篇 | 张俊 | 王毓宝<br>1978年 | 《天津三十年曲艺选集》（上） |
| 夺油战歌 | 山东柳琴 | 短篇 | 萧作如 | 广播器材厂合唱队<br>1978年 | |
| 劳模进京会群英 | 梅花大鼓 | 短篇 | 萧作如 | 1978年 | |
| 看戏 | 京东大鼓 | 短篇 | 萧作如 | 杨德福<br>1978年 | |
| 井底之蛙 | 京东大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 张树华<br>1979年 | 《天津演唱》1979.1 |
| 争第一 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 刘鹏 | | 《天津演唱》1979.1 |
| 修车记 | 快板（对口） | 短篇 | 高唯中<br>王文和 | 第二工人文化宫曲艺队<br>1979年 | 《天津工人文艺》1979.1 |
| 斩妖颂 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | | 《天津演唱》1979.1 |
| 遭遇战 | 评书 | 短篇 | 于枢海 | 于枢海 | 《天津演唱》1979.1 |
| 掏雀记 | 山东快书 | 短篇 | 焦炳琨 | | 《天津演唱》1979.1 |
| 算账 | 山东快书 | 短篇 | 姚炳森 | | 《天津演唱》1979.1 |

（续表三十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 山鹰赞 | 快板书 | 短篇 | 李治邦 | | 《天津演唱》1979.2 |
| 拦猪记 | 河南坠子 | 短篇 | 赵捷 | | 《天津演唱》1979.2 |
| 我爱中国 | 相声（对口） | 短篇 | 杨振华<br>金炳昶 | | 《曲艺》1979.2 |
| 忠魂曲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 何迟 | | 《天津演唱》1979.2 |
| 铁姑娘 | 山东柳琴 | 短篇 | 甄金堂 | 甄金堂等 | 《天津演唱》1979.2 |
| 一百发子弹 | 鼓词 | 短篇 | 俞季怀 | | 《天津演唱》1979.3 |
| 考对象 | 快板书 | 短篇 | 张铁龙<br>陈永忠 | | 《天津演唱》1979.3 |
| 姐妹两朵花 | 天津时调 | 短篇 | 刘洪刚<br>丁润洪 | | 《天津演唱》1979.3 |
| 孤胆英雄 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 郝秀洁<br>刘琳 | | 《天津演唱》1979.3 |
| 路子野 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚<br>刘鹏 | 杨志刚<br>杨志光 | 《天津演唱》1979.3 |
| 气壮山河 | 京韵大鼓 | 短篇 | 刘琳 | | 《天津演唱》1979.4 |
| 血染红梅报春光 | 快板 | 短篇 | 张凤民 | | 《天津演唱》1979.4 |
| 俘虏营见闻 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录<br>高英培<br>范振钰 | 高英培<br>范振钰 | 《天津演唱》1979.4 |
| 捍丰碑 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>俞家铨 | 李润杰 | 《曲艺》1979.4 |
| 碧血之花 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津演唱》1979.4 |
| 离婚 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培<br>范振钰 | 《天津演唱》1979.4 |
| 要条件 | 相声 | 短篇 | 魏文亮<br>孟祥光 | 魏文亮<br>孟祥光 | 《天津演唱》1979.5 |
| 知心亭的约会 | 天津时调 | 短篇 | 石世昌 | 周文珍<br>1979年 | 《天津演唱》1979.6 |
| 弄巧成拙 | 相声（对口） | 短篇 | 侯长喜 | 侯长喜等 | 《曲艺》1979.7 |
| 斩妖颂 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | | 《天津演唱》1979.7 |

（续表三十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 昭君出塞 | | 短篇 | 陈洪岭 | | 《曲艺》1979.7 |
| 百兰山口 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张秋萍<br>1979年 | 《曲艺》1979.11 |
| 科研战士陶忠琦 | 单弦 | 短篇 | 石世昌 | | 《辽宁群众文艺》<br>1979.12 |
| 绕口令 | 相声（对口） | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | 《天津演唱》1979 |
| 中山莲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 赵学义<br>1979年 | 《白妞说书》 |
| 考女婿 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 陈叶<br>夏莹<br>1979年 | |
| 怀念杨开慧 | 京韵大鼓 | 短篇 | 王济 | 骆玉笙<br>1979年 | |
| 神鬼洞 | 评书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1979年 | 《天津演唱》1985.8 |
| 笑灾乐祸 | 相声（对口） | 短篇 | 朱学颖<br>常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1979年 | 《天津演唱》1980.2 |
| 高贵的女人 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟原作<br>马志存<br>苏文茂<br>李光整理 | 苏文茂<br>马志存 | 《说演弹唱》1979 |
| 三厢情愿 | 相声（对口） | 短篇 | 廉春明 | | 《天津演唱》1980.1 |
| 方言土语 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝堃遗作<br>常宝华整理 | | 《曲艺》1980.1 |
| 不签字（怕负责） | 单弦 | 短篇 | 石世昌 | 周玉兰<br>1979年 | 《辽宁群众文艺》<br>1980.1 |
| 将计就计 | 快板书 | 短篇 | 刘琳 | | 《豫西文选》1980.1 |
| 家庭论 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝堃<br>赵佩茹 | 常宝堃<br>赵佩茹 | 《天津演唱》1980.1 |
| 假行家 | 相声（对口） | 短篇 | 天声　崔琦 | | 《天津演唱》1980.1 |

（续表三十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 螃蟹的功能 | 相声（对口） | 短篇 | 冯巩 刘伟 | 刘伟 冯巩 | 《天津演唱》1980.1 |
| 媳妇往哪娶 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培 范振钰 | 《天津演唱》1980.1 |
| 鸡飞蛋打 | 西河大鼓 | 短篇 | 赵连甲 李文秀 | | 《天津演唱》1980.2 |
| 皆大欢喜 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培 范振钰 | 《天津演唱》1980.2，作品集《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 特别会餐 | 西河大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | | 《曲艺》1980.2 |
| 周恩来智斗杨以德 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《曲艺》1980.2 |
| 八大件儿 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | 1980年 | 《曲艺》1980.3 |
| 宋定伯捉鬼 | 快板书 | 短篇 | | | 《天津演唱》1980.3 |
| 红娘 | 相声（对口） | 短篇 | 冯巩 刘伟 | 刘伟 冯巩 | 《天津演唱》1980.3 |
| 花烛夜 | 河南坠子 | 短篇 | 顾冬梅 | | 《天津演唱》1980.3 |
| 调资之前 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆 杜来 | | 《天津演唱》1980.3 |
| 偷石榴 | 河南坠子 | 短篇 | 王允平 | | 《天津演唱》1980.3 |
| 做棉袄 | 天津快板 | 短篇 | 王家骏 陈鹤禄 | 王家骏 | 《天津演唱》1980.3 |
| 背课文 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | | 《天津演唱》1980.4 |
| 巧练唇舌 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1980.4 |
| 夜渡 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨小雄 | | 《天津演唱》1980.4 |
| 潘杨讼 | 西河大鼓 | 短篇 | 刘琳 | 郝艳霞 | 《天津演唱》1980.4至8 |
| 一对沙发 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培 范振钰 | 《曲艺》1980.5 |
| 老骥伏枥赞 | 岔曲 | 短篇 | 张永生 | | 《曲艺》1980.5 |
| 追韩信 | 相声（对口） | 短篇 | 王文玉 刘文亨 | 刘文亨 王文玉 | 《曲艺》1980.5 |

（续表三十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 闹地府 | 联珠快书 | 短篇 | 音白 姜旭 | | 《天津演唱》1980.6 |
| 见面礼 | 山东快书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中 1980年 | 《天津演唱》1980.7 |
| 抗暴护钟 | 西河大鼓 | 短篇 | 张增义 | | 《天津演唱》1980.7 |
| 将军泪 | 鼓词 | 短篇 | 刘琳 | | 《陕西群众文艺》1980.7 |
| 大分家 | 相声(对口) | 短篇 | 石世昌 | | 《曲艺》1980.8 |
| 泄密 | 快板书 | 短篇 | 王凤山 | 王凤山 | 《天津演唱》1980.8 |
| 对答如流 | 相声(对口) | 短篇 | 穆守荫 陈绍武 | | 《天津演唱》1980.8 |
| 拆墙 | 快板书 | 短篇 | 张铁龙 陈永忠 | | 《天津演唱》1980.8 |
| 啼笑姻缘 | 相声(对口) | 短篇 | 王文玉 刘文亨 | 刘文亨 王文玉 | 《曲艺》1980.8 |
| 鉴真东渡 | 京韵大鼓 | 短篇 | 安宝勇 | | 《天津演唱》1980.8 |
| 一拧到底 | 单弦 | 短篇 | | 刘秀梅 | 《天津演唱》1980.9 |
| 忏悔 | 相声(对口) | 短篇 | 冯巩 李卫东 | | 《天津演唱》1980.9 |
| “移”厂为家 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | | 《曲艺》1980.9 |
| 造句子 | 京东大鼓 | 短篇 | 沈斌 | | 《天津演唱》1980.9 |
| 娇大姐 | 天津快板 | 短篇 | 周连群 王家骏 | | 《天津演唱》1980.9 |
| 傻媳妇 | 相声(对口) | 短篇 | 杨志刚 宋勇 | | 《天津演唱》1980.9 |
| 远航归来 | 京韵大鼓 | 短篇 | 毛家华 | | 《天津演唱》1980.10 |
| 不宜动土 | 相声(对口) | 短篇 | 石世昌 | | 《辽宁群众文艺》1980.10 |
| 挑女婿 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 马音白 | | 《天津演唱》1980.10 |
| 下棋 | 单弦 | 短篇 | 张永生 | | 《曲艺》1980.11 |
| “教子成才” | 天津快板 | 短篇 | 周连群 王家骏 | | 《天津演唱》1980.11 |

（续表三十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 二十二号新床 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | 刘秀梅<br>1980年 | 《白妞说书》 |
| 山 | 天津时调 | 短篇 | | 高辉<br>1980年 | |
| 李参谋 | 河南坠子 | 短篇 | 杜放 | 杜凤兰<br>1980年 | 天津人民广播电台录音播放 |
| 身后大事 | 相声(对口) | 短篇 | 朱学颖<br>常宝霆 | 常宝霆<br>白全福<br>1980年 | 《津门曲荟》1980 |
| 闹新婚 | 天津时调 | 短篇 | 张昆吾 | 王荣芬<br>1980年 | 1980年天津人民广播电台播放、《天津演唱》1980.3 |
| 美穗子 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 陆倚琴<br>1980年 | 《白妞说书》 |
| 请保姆 | 河南坠子 | 短篇 | 张鹤琴 | 杜凤兰<br>1980年 | 天津人民广播电台播放 |
| 搂队长罢官 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | | 《天津演唱》1980.5 |
| 封建礼节 | 相声(对口) | 短篇 | 赵佩茹<br>常宝堃 | 常宝堃<br>赵佩茹<br>1950年 | 《天津演唱》1980.12 |
| 出名 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | | 《天津演唱》1980.12 |
| 妻管干部 | 相声(对口) | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | 《天津演唱》1981.1 |
| 统一病 | 相声(对口) | 短篇 | 何迟 | | 《天津演唱》1981.1 |
| 改县名 | 京韵大鼓 | 短篇 | 高玉琮 | | 《曲艺》1981.2 |
| 游西园 | 岔曲 | 短篇 | 张焕锦 | | 《天津演唱》1981.2 |
| 枉费心机 | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 张伯扬<br>1980年 | 《天津演唱》1981.3 |
| 二十四孝 | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录<br>何迟整理 | | 《张寿臣单口相声选》1981.4 |

（续表三十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 三姓一家 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>刘肃 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 开刀 | 山东快书 | 短篇 | 郑永昌 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 夫妻算账 | 山东琴书 | 短篇 | 刘克 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 军营新歌 | 快板 | 短篇 | 唐文光<br>宋勇 | | 《曲艺》1981.4 |
| 远方的表哥 | 快板书 | 短篇 | 丁润洪 | | 《天津演唱》1981.4 |
| 两枝花 | 河南坠子 | 短篇 | 庆旺　湖山 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 贪便宜 | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录<br>何迟整理 | | 《张寿臣单口相声选》1981.4 |
| 这样的儿媳妇 | 京东大鼓 | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1981.4 |
| 修车 | 山东快书 | 短篇 | 荆留套 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 点痦子、拔牙 | 相声(单口) | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录<br>何迟整理 | | 《张寿臣单口相声选》1981.4 |
| 高价商品 | 相声(对口) | 短篇 | 陈健民 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| “商丘”复生叹 | 数来宝 | 短篇 | 李蔚 | | 《曲艺厅》(3)1981.4 |
| 鲁班学艺 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 郝秀洁<br>1981年 | 《曲艺》1981.4 |
| 万无一失 | 相声(对口) | 短篇 | 朱学颖<br>常宝霆 | 常宝霆<br>王佩元<br>1973年 | 《曲艺作品选》(1)1981.5 |
| 夸大妈 | 数来宝 | 短篇 | 高玉琮<br>张大耀 | | 《天津演唱》1981.5 |
| 执迷不悟 | 相声(对口) | 短篇 | 倪钟之 | | 《曲艺作品选》(1)1981.5 |
| 酒迷 | 相声(对口) | 短篇 | 常宝堃 | 常宝堃<br>1950年 | 《天津演唱》1981.5 |
| 多情与薄情 | 相声(对口) | 短篇 | 陈笑暇 | | 《曲艺作品选》(1)1981.5 |

（续表三十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 要条件 | 相声（对口） | 短篇 | 魏文亮<br>孟祥光 | 魏文亮<br>孟祥光 | 《曲艺作品选》(1)<br>1981.5 |
| 节水抗灾 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 骆玉笙<br>1981年 | 1981年6月<br>天津人民广播电台录音 |
| 送烟盒 | 快板书 | 短篇 | 张志刚 | | 《天津演唱》1981.6 |
| 校场比武 | 西河大鼓 | 短篇 | 刘琳　整理 | 郝艳霞 | 河北省《俱乐部》<br>1981.6 |
| 报春花开 | 京东大鼓 | 短篇 | 杜来<br>董湘昆 | | 《海河说唱》1981.7 |
| 高音喇叭 | 相声（对口） | 短篇 | 笑暇 | | 《天津演唱》1981.7 |
| 一把不在家 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 高英培<br>范振钰 | 《天津演唱》1981.8 |
| 巧遇 | 天津时调 | 短篇 | 马音白<br>杜放 | 张雅琴<br>1981年 | 《天津演唱》1981.8 |
| 我不爱他 | 天津时调 | 短篇 | 夏之冰 | | 《天津演唱》1981.8 |
| 我死了以后 | 相声（单口） | 短篇 | 王占友<br>丁润洪<br>寇庚儒 | | 《天津演唱》1981.8 |
| 美姑娘 | 天津时调 | 短篇 | 陈绍武 | | 《天津演唱》1981.8 |
| 春节佳话 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津演唱》1981.8 |
| 一百单八州（江湖段） | 西河大鼓 | 短篇 | 刘琳整理 | | 《俱乐部》（河北省）<br>1981.9 |
| 三次进城 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《天津演唱》1981.9 |
| 广州脱险 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1981.10 |
| 大家研究 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 石厂长 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 让"贤" | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 争 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 肉上雕花 | 相声（对口） | 短篇 | 马洪信 | | 《天津演唱》1981.10 |
| 有买有卖 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |

（续表三十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 欢迎批评 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 向您道歉 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 我和大表姨 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 财神爷 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 爸爸儿子 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 苏文茂<br>马志存<br>1984 年 | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 选队长 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 幽灵自供 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 歪教学 | 相声（对口） | 短篇 | 刘琳整理 | | 《陇苗》1981.10 |
| 琴弦 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 道德法庭 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 常宝霆<br>白全福 | 《天津演唱》1981.10 |
| 为了合格 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 幕后 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 满院春 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 新婚之喜 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《皆大欢喜》1981.10.1 |
| 午夜枪声 | 快板书 | 短篇 | 夏之冰<br>张志宽 | 张志宽<br>1981 年 | 《天津演唱》1981.11 |
| 两张照片 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华 | | 《天津演唱》1981.11 |
| 杨七郎打擂<br>(《杨家将》之一) | 西河大鼓 | 长篇 | 刘琳<br>郝艳霞 | 郝艳霞 | 黑龙江人民出版社<br>1981.11.出版 |
| 巧摆牤牛阵<br>(《杨家将》之三) | 西河大鼓 | 长篇 | 刘琳 | 郝艳霞 | 黑龙江人民出版社<br>1981.12.出版 |
| 单枪斗群魔 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津演唱》1981.12 |
| 我怎么进不去 | 相声（对口） | 短篇 | 高川雯 | | 《天津演唱》1981.12 |
| 心向陕北 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 马希英<br>1981 年 | 天津人民广播电台<br>1981 年播出 |

（续表三十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 王姥姥的心事 | 山东琴书 | 短篇 | 石世昌 | 宋东安<br>何丽荣<br>吴娟<br>1981年 | 天津人民广播电台<br>1981年播出 |
| 我和金花 | 相声(对口) | 短篇 | 郑文昆 | 常广信<br>马勇泉<br>1981年 | 《天津群众业余文艺创作丛刊》 |
| 钗头凤 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 籍薇<br>1981年 | |
| 青春的火焰 | 单弦 | 短篇 | 石世昌 | 张帼英<br>1981年 | 1981年天津人民广播电台播放 |
| 重别恨 | 梅花大鼓 | 短篇 | 刘鹏<br>杜放 | 张雅琴<br>1981年 | 1981年天津人民广播电台录音播放 |
| 爱与美 | 相声(对口) | 短篇 | 杜放<br>魏文亮<br>孟祥光整理 | 魏文亮<br>孟祥光<br>1981年 | 天津人民广播电台录音播放 |
| 谁当家 | 相声(对口) | 短篇 | 郑文昆 | 陈钰烽<br>张智成<br>1981年 | |
| 第二次握手 | 梅花大鼓 | 短篇 | 石世昌<br>李光 | 花五宝<br>史玉华<br>1981年 | 1981年<br>天津人民广播电台播放 |
| 太白醉写 | 评书 | 短篇 | 刘琳 | | 《北方曲艺》1982.1 |
| 促织 | 评书 | 中篇 | 顾存德口述<br>倪钟之整理 | | 《曲艺》1982.1 |
| 大战黄土坡(《杨家将》之二) | 西河大鼓 | 长篇 | 刘琳<br>郝艳霞整理 | 郝艳霞 | 黑龙江人民出版社<br>1982.2出版 |
| 办事儿办在节骨眼儿 | 快板 | 短篇 | 高玉琮 | | 《曲艺》1982.2 |

（续表三十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 风雪的黎明 | 天津时调 | 短篇 | 陈绍武 | | 《曲艺》1982.2 |
| 美酒献给引滦人 | 天津时调 | 短篇 | 李光 | | 《曲荟》1983.2 |
| 按时开演 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 姚雪芬<br>1981年 | 《天津演唱》1982.2 |
| 穆桂英下山<br>(《杨家将》之四) | 西河大鼓 | 长篇 | 刘琳<br>郝艳霞 | 郝艳霞 | 黑龙江人民出版社<br>1982.4出版 |
| 冰窟救儿童 | 快板书 | 短篇 | 夏之冰等 | | 《天津演唱》1982.3 |
| 相马 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 郝秀洁<br>1982年 | 《丹东群众演唱》<br>1982.3 |
| 洒泪赞勇士 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 陆倚琴<br>1982年 | 《文明号角》1982.3 |
| 铲子匠 | 相声(对口) | 短篇 | 王鸣录 | | 《天津演唱》1982.3 |
| 育花曲 | 天津时调 | 短篇 | 高玉琮 | | 《曲艺》1982.4 |
| 除夕之夜 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | | 《曲艺》1982.4 |
| 总统招婿 | 相声(单口) | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《天津演唱》1982.4 |
| 烫发 | 北京琴书 | 短篇 | 刘鹏 | 魏文华 | 《天津演唱》1982.4 |
| 司机新曲 | 天津时调 | 短篇 | 王文和 | | 《天津演唱》1982.5 |
| 戏中戏 | 相声(对口) | 短篇 | 王鸣录 | | 《天津演唱》1982.5 |
| 吃月饼干 | 相声(对口) | 短篇 | 刘琳整理 | | 《陇苗》1982.5 |
| 农舍晚霞 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 骆玉笙<br>1982年 | 《天津演唱》1982.5 |
| 良心何在 | 相声(对口) | 短篇 | 王佩元<br>侯长喜 | 王佩元<br>侯长喜 | 《天津演唱》1982.5 |
| 辛弃疾追印 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张庆长 | 张秋萍 | 《天津演唱》1982.5 |
| 嫉妒狂 | 相声(对口) | 短篇 | 顾旸<br>高玉琮 | 侯长喜<br>王佩元<br>1982年 | 《天津演唱》1982.5 |
| 碧血千秋 | 单弦 | 短篇 | | 张剑平 | 《天津演唱》1982.5 |
| 宝刀记 | 相声(对口) | 短篇 | 何迟 | | 《曲艺》1982.7 |

（续表四十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 贺龙在澧洲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张秋萍<br>1982年 | 《曲艺》1982.7 |
| 血战大沽口 | 评书 | 短篇 | 王永良<br>张东甲 | | 《天津演唱》1982.8 |
| 好儿媳 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇<br>陈桂林 | 陈桂林 | 《天津演唱》1982.8 |
| 连队的星期天 | 快板书 | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1982.8 |
| 俏皮话悼词 | 相声(对口) | 小段 | 王佩元<br>侯长喜 | 侯长喜<br>王佩元 | 《天津演唱》1982.8 |
| 新的考验 | 鼓词 | 短篇 | 刘秉云 | | 《天津演唱》1982.8 |
| 歌颂十二大 | 京韵大鼓 | 短篇 | | 骆玉笙<br>1982年 | 《天津演唱》1982.8 |
| 所答非所问 | 相声(对口) | 垫话 | 马三立 | | 《天津演唱》1982.9 |
| 接新娘 | 相声(对口) | 短篇 | 石世昌 | 刘俊杰<br>张永久<br>1982年 | 《引滦入津报》<br>1982.9.21 |
| 一家人 | 相声(对口) | 短篇 | 刘宝轩原作<br>刘文亨<br>王文玉整理 | 刘文亨<br>王文玉<br>1982年 | 《曲荟》1982.10 |
| 五月风暴 | 快板 | 短篇 | 王家骏<br>周连群<br>翟吉增 | 王家骏<br>1982年 | 《曲荟》1982.10 |
| 引滦战歌 | 快板(对口) | 短篇 | 杨志刚<br>宋勇 | 1982年 | 《曲荟》1982.10 |
| 光辉的里程 | 曲艺联唱 | 短篇 | 王允平等 | | 《天津演唱》1982.10 |
| 复仇 | 西河大鼓 | 短篇 | 何迟 | | 《天津演唱》1982.10 |
| 党的好女儿赵春娥 | 河南坠子 | 短篇 | 夏之冰 | | 《曲荟》1982.10 |
| 商店名 | 相声(对口) | 小段 | 侯长喜<br>王佩元 | 侯长喜<br>王佩元 | 《天津演唱》1982.10 |

（续表四十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 志同道合 | 相声（对口） | 短篇 | 王佩元<br>侯长喜 | 侯长喜<br>王佩元 | 《曲艺》1982.11 |
| 接妈妈 | 相声（单口） | 短篇 | 丁润洪<br>寇庚儒 | 寇庚儒 | 《曲艺》1982.11 |
| 不开门 | 天津时调 | 短篇 | 张增义 | | 《天津演唱》1982.12 |
| 白妞说书 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 陆倚琴<br>1982年 | 《曲艺》1982.12 |
| 古庙奇闻 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>夏之冰 | 李润杰<br>1982年 | 《天津演唱》1982.12 |
| 众星捧月 | 相声（对口） | 短篇 | 魏文亮<br>孟祥光<br>杜放 | 魏文亮<br>孟祥光<br>1982年 | 《天津演唱》1982.12 |
| 快刹车 | 单弦（对口） | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1982.12 |
| 秋 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 高辉 | 《曲艺》1982.12 |
| 铁门 | 相声（对口） | 短篇 | 刘德印 | 刘德印等 | 《天津演唱》1982.12 |
| 珠江夜话 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 花五宝<br>史玉华<br>1982年 | 《天津演唱》1982.12 |
| 聊天儿 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 李伯祥<br>杜国芝 | 《曲荟》1982.10.12 |
| 不含糊碰上了不在乎 | 河南坠子 | 短篇 | 石世昌 | 王素娟<br>1982年 | 天津人民广播电台<br>1982年播放 |
| 老八路水壶 | 山东快书 | 短篇 | 郑文昆 | 李金铭<br>1982年 | 《郑文昆曲艺<br>作品选集》1984 |
| 妈妈的心 | 梅花大鼓 | 短篇 | 杜放 | 张雅琴<br>1982年 | 1982年天津人民<br>广播电台录音播放 |
| 血的教训 | 快板书 | 短篇 | 张昆吾<br>张志宽 | 张志宽<br>1982年 | 1982年天津人民<br>广播电台录音 |
| 园丁曲 | 相声（对口） | 短篇 | 高玉琮 | 王谦祥<br>李增瑞<br>1982年 | 《天津演唱》1980.10 |

（续表四十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 花样骑车 | 山东快书 | 短篇 | 杜放 | 庞连琦<br>1982 年 | |
| 英娘恨 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 花五宝<br>史玉华<br>1982 年 | |
| 该怨谁 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | 张伯扬<br>1982 年 | |
| 傲雪红梅 | 单弦 | 短篇 | 马音白<br>张伯扬<br>杜放 | 张伯扬<br>1982 年 | |
| 报幕词 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录<br>王济 | | 《曲荟》1983.1 |
| 金表 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | 姚雪芬 | 《曲艺》1983.1 |
| 赵蒙生下连 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 高玉琮 | 姚雪芬 | 《曲荟》1983.1 |
| 琵琶行 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈绍武 | 陆倚琴 | 《天津演唱》1983.1 |
| 滦水流过刘柳沟 | 快板 | 短篇 | 郑文昆 | 张万年<br>1983 年 | 《天津演唱》1983.1 |
| 公费医疗 | 相声（对口） | 短篇 | 陈洪凯 | 马三立<br>张庆森<br>1983 年 | 《曲荟》1983.2 |
| 不能丢弃他 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1983.2 |
| 打金枝 | 相声（对口） | 短篇 | 刘宝轩原作<br>刘文亨、<br>王文玉改编 | 刘文亨<br>王文玉 | 《曲荟》1983.2 |
| 扯皮专家 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《曲荟》1983.2 |
| 草原小姐妹 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | | 《曲荟》1983.2 |
| 海瑞报恩 | 京韵大鼓 | 短篇 | 姚惜云 | | 《曲荟》1983.2 |
| 越陷越深 | 相声（对口） | 短篇 | 刘德印 | | 《曲荟》1983.2 |
| 燕山鸿雁 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 骆玉笙<br>1983 年 | 《引滦入津报》<br>1983.2.8 |

（续表四十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 卧薪尝胆 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | 小彩舞<br>1960 年 | 《骆玉笙演唱京韵大鼓选》1983.3 |
| 家庭药房 | 相声（对口） | 短篇 | 刘德印 | | 《天津演唱》1983.3 |
| 二乖出差 | 河南坠子 | 短篇 | 毛家华改编 | 1983 年 | 《曲艺》1983.4 |
| 当官记 | 相声（单口） | 短篇 | 寇庚儒 | | 《曲艺》1983.4 |
| 劳模的烦恼 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | 刘亚津<br>王宏<br>1983 年 | 《红雁》1983.4 |
| 电影的秘密 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | 刘亚津<br>王宏<br>1983 年 | 《青海群众艺术》1983.5 |
| 位卑未敢忘忧国 | 岔曲 | 短篇 | 王济 | | 《曲艺》1983.5 |
| 骨肉情深 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 籍薇<br>1983 年 | 《曲艺》1983.5 |
| 梁大娘离连队 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 郝秀洁<br>1983 年 | 《曲艺》1983.5 |
| 雄风千古 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张国风<br>1983 年 | 《曲艺》1983.5 |
| 雷鸣电闪 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 刘秀梅 | 《曲艺》1983.5 |
| 碧血云峰 | 快板书 | 短篇 | 夏之冰 | | 《曲艺》1983.5 |
| 招工 | 山东快书 | 短篇 | 林泰山 | | 《曲艺》1983.6 |
| 柜台内外 | 鼓词 | 书帽 | 高唯中 | 高唯中<br>1978 年 | 《天津演唱》1983.6 |
| 彭老总发脾气 | 天津时调 | 短篇 | 刘鹏 | | 《天津演唱》1983.6 |
| 一件棉袄 | 河南坠子 | 短篇 | 王济 | 曹元珠<br>1966 年 | 《天津演唱》1983.7 |
| | 单弦 | 短篇 | 杜放 | 刘宗仪 | 《天津演唱》1983.7 |
| 双玉听琴 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | | 《天津演唱》1983.7 |
| 歪脖树下 | 评书 | 短篇 | 高唯中 | 高唯中<br>1980 年 | 《天津演唱》1983.7 |

（续表四十四）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 海迪之歌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1983.7 |
| 评先进 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | | 《天津演唱》1983.7 |
| 赴宴 | 京韵大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | | 《天津演唱》1983.8 |
| 第四号通告 | 故事 | 短篇 | 高玉琮 | 1983年 | 《故事报》1983.8 |
| 超级明星 | 相声(对口) | 短篇 | 赵伟洲 | | 《天津演唱》1983.9 |
| 水长情深 | 岔曲 | 短篇 | 杨志刚 | | 《天津演唱》1983.10 |
| 贤后谏君 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张庆长<br>冯金生 | | 《天津演唱》1983.10 |
| 营长嫂子 | 山东琴书 | 短篇 | 夏之冰 | | 《天津演唱》1983.10 |
| 滦河水幸福泉 | 天津时调 | 短篇 | 李光 | | 《天津演唱》1983.10 |
| 小燕展翅 | 天津时调 | 短篇 | 石世昌 | 高辉<br>1983年 | 《曲艺》1983.11 |
| 十人桥 | 联珠快书 | 短篇 | 石世昌 | 张帼英<br>1983年 | 《天津演唱》1983.12 |
| 兄妹联句 | 相声(单口) | 垫话 | 刘宝瑞口述<br>殷文硕整理 | 刘宝瑞 | 《刘宝瑞表演单口相声选》1983.12 |
| 会师井冈山 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 张秋萍 | 《曲艺》1983.12 |
| 喜意恶语 | 相声(单口) | 短篇 | 刘宝瑞口述<br>殷文硕整理 | 刘宝瑞 | 《刘宝瑞表演单口相声选》1983.12 |
| 飞向光明 | 快板书 | 短篇 | 张昆吾 | 张志宽<br>1983年 | 天津人民广播电台录音 |
| 万众欢笑 | 岔曲 | 腰截 | 张鹤琴 | 张伯扬<br>1983年 | 天津人民广播电台录音 |
| 卫国英雄赞 | 岔曲 | 短篇 | 王济 | | 《曲荟》1983 |
| 毛主席赠词 | 天津时调 | 短篇 | 杜放 | 王毓宝<br>1983年 | 天津人民广播电台录音 |
| 中国女排 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 骆玉笙<br>1983年 | 《白妞说书》 |
| 生命的火花 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 马希英<br>1983年 | |

（续表四十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 武林志 | 快板书 | 长篇 | 高玉琮<br>李治邦<br>张庆长<br>宋勇 | 张志宽<br>1983 年 | 天津人民广播电台播放 |
| 闹喜 | 天津快板 | 短篇 | 王家骏 | 王家骏<br>1983 年 | |
| 春风化雨 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 马希英<br>1983 年 | 天津人民广播电台广播 |
| 看车记 | 相声（对口） | 短篇 | 高玉琮 | | 1983 年天津人民广播电台播放 |
| 给人幸福 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 杜放 | 王桂如<br>1983 年 | |
| 颂名城 | 快板书 | 短篇 | 高玉琮 | 1983 年 | 《文艺生活》 |
| 教母 | 河南坠子 | 短篇 | 高玉琮 | | 《群众文艺》1983 |
| 画画 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆 | 董湘昆<br>1983 年 | |
| 挖赌场 | 山东快书 | 短篇 | 庞连琦 | 庞连琦<br>1983 年 | |
| 紫鹃抗命 | 梅花大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 周文如<br>1983 年 | 天津人民广播电台播放 |
| 新赤桑镇 | 相声（对口） | 短篇 | 郑文昆 | 李相友<br>马勇泉<br>1982 年 | 《法制文艺专刊》1983 |
| 实情真意 | 相声（对口） | 短篇 | 姜宝林 | 姜宝林 | 《天津演唱》1983.11 |
| 一切向钱看的人 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | 苏文茂等 | 《天津演唱》1984.1 |
| 台湾信鸽 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 陆倚琴<br>1984 年 | 《曲荟》1984.1 |
| 我想成才 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 侯长喜<br>王佩元 | 《曲艺》1984.1 |
| 深刻的教训 | 相声（对口） | 短篇 | 宋勇 | | 《天津演唱》1984.1 |
| 智取城防图 | 西河大鼓 | 短篇 | 王文玉 | | 《曲荟》1984.1 |

（续表四十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 赛花灯 | 快板 | 短篇 | 郑文昆<br>王凤山 | 宋志斌<br>1983年 | 《天津演唱》1984.1 |
| 一盆君子兰 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 贾立青 | 姚雪芬<br>1983年 | 《天津演唱》1984.2 |
| 二进荣国府 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张秋萍<br>1983年 | 《曲艺》1984.2 |
| 不堪回首 | 相声(对口) | 短篇 | 王鸣录 | 1984年 | 《曲荟》1984.2 |
| 血战狼牙山 | 联珠快书 | 短篇 | 张剑平 | | 《曲艺》1984.2 |
| 乱判葫芦案 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 姚雪芬<br>1987年 | 《天津演唱》1984.2 |
| 知心话 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 王毓宝 | 《春来了》1984.2 |
| 说三道四 | 相声(对口) | 短篇 | 刘国器 | | 《曲荟》1984.2 |
| 情绪与健康 | 相声(对口) | 短篇 | 刘宝轩 | | 《曲荟》1984.2 |
| 新编三字经 | 相声(对口) | 短篇 | | 刘亚津<br>王宏<br>1984年 | 《工人日报》1984.2.2 |
| 无声语言 | 相声(对口) | 短篇 | 姜宝林 | | 《天津演唱》1984.2 |
| 刘老汉修桥 | 鼓词 | 短篇 | 张庆长 | | 《天津演唱》1984.3 |
| 鸳鸯抗婚 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 安颖<br>1983年 | 《天津演唱》1984.3 |
| 小二妮上堤 | 河南坠子 | 短篇 | 王允平<br>马音白 | 曹元珠 | 《春来了》1984.5 |
| 大破洪水阵 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 王允平 | 姚雪芬 | 《春来了》1984.5 |
| 王二姐剜菜 | 京东大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 瓜园会 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 好东家 | 快板书 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 好朋友 | 河南坠子 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 吃烧饼 | 山东快书 | 短篇 | 王允平<br>张元庆 | 1957年 | 《春来了》1984.5 |
| 花环颂 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 高辉 | 《春来了》1984.5 |

（续表四十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 李陵碑 | 联珠快书 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 沙滩上 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 制寒衣 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 王毓宝 | 《春来了》1984.5 |
| 思乡泪 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 怒打宝玉 | 单弦 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 祝英台要嫁妆 | 河南坠子 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 革命的青春 | 快板书 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 赶庙会 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 偷娃娃 | 竹板书 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 想心事 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 王毓宝 | 《春来了》1984.5 |
| 燕山春早 | 西河大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《春来了》1984.5 |
| 家庭会议 | 相声（对口） | 短篇 | 姜宝林 | 姜宝林 | 《天津演唱》1984.7 |
| 绕口令<br>（有同名曲目） | 相声（对口） | 短篇 | 许多 | | 《天津演唱》1984.8 |
| 望闻问切 | 相声（对口） | 短篇 | 李颂今 | | 《天津演唱》1984.12 |
| 论拳 | 相声（对口） | 短篇 | 杨进明<br>杨义 | 马志明<br>谢天顺 | 《天津演唱》1985.1 |
| 无脚缝鞋匠 | 天津时调 | 短篇 | 石世昌 | | 《天津演唱》1984.7 |
| 饮一杯老冬酒 | 岔曲 | 短篇 | 王允平 | | 《曲艺》1984.7 |
| 听戏 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启整理 | | 《天津演唱》1984.7 |
| 选厂长 | 相声（对口） | 短篇 | 高玉琮 | | 《天津演唱》1984.7 |
| 恋情 | 京韵大鼓 | 短篇 | 贾立青 | | 《天津演唱》1984.7 |
| 找门路 | 相声（对口） | 短篇 | 丁润洪<br>张永久 | | 《天津演唱》1984.8 |
| 幸福图 | 快板（对口） | 短篇 | 杨志刚<br>赵开山 | | 《天津演唱》1984.9 |
| 十五块金牌 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | 《曲艺》1984.10 |
| 赤子之心 | 相声（对口） | 短篇 | 马洪信 | | 《天津演唱》1984.10 |

（续表四十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 萧何难 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《曲艺》1984.10 |
| 十年少 | 相声（单口） | 垫话 | 马三立 | 马三立 1984年 | 《天津演唱》1984.11 |
| 妈妈哪去啦 | 快板 | 短篇 | 刘德印 | 刘德印 | 《天津演唱》1984.12 |
| 快刀子厂长 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《曲艺》1984.12 |
| 买鸡蛋 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | 《曲艺》1984.12 |
| 棉花仙 | 河南坠子 | 短篇 | 石世昌 | 王素娟 1984年 | 《曲艺》1984.12 |
| 一点点 | 快板 | 短篇 | 高玉琮 | 1984年 | 《曲艺》1984 |
| 义马忠魂 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张帼英 1984年 | 天津人民广播电台录音 |
| 白马传 | 西河大鼓 | 短篇 | 高玉琮 | 李文秀 1984年 | 中央人民广播电台 1984年播放 |
| 伍豪之剑 | 快板书 | 短篇 | 张昆吾 | 张志宽 1984年 | 1984年天津人民广播电台播放 |
| 除夕夜 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 安颖 1984年 | |
| 春到险峰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 马希英 1984年 | |
| 秋瑾颂 | 天津时调 | 短篇 | 李光 | 高辉 1984年 | |
| 爱什么 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | 常宝霆 白全福 1984年 | 1984年中央电视台春节晚会播放 |
| 添砖加瓦修长城 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 张帼英 1984年 | 天津人民广播电台录音 |
| 惜春作画 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 郝秀洁 1984年 | 《红楼曲艺集》1984 |
| 黎明前的激战 | 山东快书 | 短篇 | 郑文昆 | 李金铭 1982年 | 《郑文昆曲艺作品选集》1984 |
| 黛玉进府 | 河南坠子 | 短篇 | 石世昌 | | 《红楼曲艺集》1984 |

（续表四十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 大地歌 | 天津时调 | 短篇 | 马音白<br>杜放 | | 《曲艺》1985.2 |
| 山河泪 | 单弦 | 短篇 | 王允平 | 刘秀梅 | 《曲艺》1985.2 |
| “老外”传 | 相声(对口) | 短篇 | 杨志刚 | | 《曲艺》1985.2 |
| 军魂颂 | 快板书 | 短篇 | 毛家华<br>唐文光 | | 《曲艺》1985.3 |
| 贾赦夺扇 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 刘凤霞<br>1964年 | 《红楼曲艺集》1985.3 |
| 包鱼塘 | 相声(对口) | 短篇 | 石世昌<br>常宝霆 | | 《欢天喜地》1985.4 |
| 闹宴 | 相声(对口) | 短篇 | 王鸣录 | 赵伟洲<br>谢天顺 | 《曲艺》1985.4 |
| 喜寿盈门 | 西河大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | 《曲艺》1985.4 |
| 百亭争秀 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 郝秀洁<br>1985年 | 《曲艺》1985.5 |
| 春姑娘 | 相声(对口) | 短篇 | 冯巩 刘伟 | 刘伟 冯巩 | 《天津演唱》1985.6 |
| 老大难 | 相声(对口) | 短篇 | 刘文亨<br>王文玉 | 刘文亨<br>王文玉 | 《曲艺》1985.8 |
| 八十八块八 | 西河大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | 《曲艺》1985.9 |
| 让座 | 相声(对口) | 短篇 | 毛家华<br>唐文光 | | 《曲艺》1985.9 |
| 卖小报 | 相声(对口) | 短篇 | 刘德印 | | 《天津演唱》1985.9 |
| 码头脱险 | 西河大鼓 | 短篇 | 陈连升 | | 《天津演唱》1985.9 |
| 雪花在哪里 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 吴娟<br>1985年 | 《曲艺》1985.9 |
| 晨光吟 | 京韵大鼓 | 短篇 | 毛家华 | | 《曲艺》1985.11 |
| 满招损 | 相声(单口) | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《曲艺》1985.11 |
| 泰山娃娃 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 刘春爱<br>1985年 | 《曲艺》1985.12 |
| 一米七八 | 太平歌词 | 短篇 | 杜放 | 刘文真<br>1985年 | |

（续表五十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 画 | 西河大鼓 | 短篇 | 高玉琮 | 杨雅琴<br>1985 年 | 1985 年天津<br>人民广播电台播放 |
| 卖鱼 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | 刘亚津<br>王宏<br>1985 年 | 1985 年中央电视台<br>春节晚会演出 |
| 细柳 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | 刘秀梅<br>1985 年 | 《曲艺》 |
| 征程颂 | 京韵大鼓 | 短篇 | 高玉琮 | 李树盛<br>1985 年 | 1985 年天津<br>人民广播电台播放 |
| 梅 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | 1985 年 | 1985 年天津<br>人民广播电台播放 |
| 宰鸡 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | 1985 年 | 1985 年天津<br>人民广播电台播放 |
| 海河今昔 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 杜放 | 王桂如<br>1985 年 | 天津人民广播电台<br>录音播放 |
| 粉蝶 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李光 | 籍薇<br>1985 年 | |
| 黄河情 | 梅花大鼓 | 短篇 | 杜放 | 张雅琴<br>1985 年 | 天津人民广播电台<br>录音播放 |
| 歌曲大奖赛 | 相声(对口) | 短篇 | 高玉琮 | 戴志诚<br>郑健<br>1985 年 | 1985 年天津<br>人民广播电台播放 |
| 蒲松龄小唱 | 天津时调<br>(拉哈调) | 短篇 | 王济 | 高辉<br>1985 年 | |
| 聚合楼风波 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | 姚雪芬<br>1985 年 | 《曲艺》1985 |
| 一等于几 | 相声(对口) | 短篇 | 赵连甲 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 七个小英雄捉特务 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 王佩臣 | 《新生晚报》 |
| 十五贯 | 快板书 | 短篇 | 陈永忠 | | 天津人民广播电台<br>录音 |
| 九红出嫁 | 河南坠子 | 短篇 | | | 《广播曲艺选》 |
| 七根火柴 | 京韵大鼓 | 短篇 | 孙世甲等 | 乔凤楼 | |

（续表五十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 大刀王五 | 评书 | 长篇 | 于枢海 | 于枢海 | |
| 女儿英雄王桂香 | 单弦 | 短篇 | 程树棠 | 1950 年 | 《天津三十年曲艺选集》 |
| 小大姐翻身 | 梅花大鼓<br>山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>刘学智<br>马连登等 | | 《山东快书幽默小段选》 |
| 山中奇兽 | 相声（单口） | 短篇 | 常连安口述 | 常连安 | |
| 小毛驴和手扶拖拉机 | 儿童快板 | 短篇 | 张志宽 | 张志宽 | |
| 万笔字 | 山东快书 | 短篇 | 李文禧改编 | | 《天津三十年曲艺选集》（上） |
| 大办喜事 | 相声（对口） | 短篇 | 苏文茂 | | 《天津三十年曲艺选集》（下） |
| 大舌头 | 相声（单口） | 短篇 | | | |
| 千里取经 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | 《天津三十年曲艺选集》（下） |
| 三封信 | 京东大鼓 | 短篇 | | 刘少斌 | |
| 王七学艺 | 快板 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 六号门 | 快板书 | 短篇 | 袁武华<br>焦立海 | | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 毛主席的好学生——焦裕禄 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆<br>刘月循 | 董湘昆 | |
| 太平军 | 鼓词 | 短篇 | 张鹤琴 | | 《新生晚报》 |
| 五行图 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝堃原作<br>赵佩茹整理 | | 《常宝堃作品专集》 |
| 不同的学生 | 相声（对口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 不同的态度 | 相声（对口） | 短篇 | 魏文亮<br>孟祥光 | 魏文亮<br>孟祥光 | |
| 心灵的火花 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 风雨行 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 李润杰原作<br>朱学颖整理 | 姚雪芬 | |
| 火药枪 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |

（续表五十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 认祖归宗 | 相声（对口） | 短篇 | 高玉琮 | 刘德印 | |
| 元春省亲 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张永生 | 赵学义 | |
| 友谊灯 | 单弦 | 短篇 | 侯笑峰 | | 《海河说唱》 |
| 无情人终成眷属 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | | 《何迟相声专集》 |
| 引滦赞歌 | 快板（对口） | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 石月香 | 单弦 | 短篇 | | 石慧儒 | |
| 打爷瓜 | 山东快书 | 短篇 | 马音白 | | 《海河说唱》 |
| 打桥票 | 相声（对口） | 短篇 | 小蘑菇 | 小蘑菇 | 《常宝堃相声专集》 |
| 白维鹏 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | | 《白妞说书》 |
| 加强防火保安全 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 戏人自戏 | 相声（对口） | 短篇 | 侯一尘 | | 《游艺画刊》 |
| 考儿媳 | 西河大鼓 | 短篇 | 杜放原作<br>庞连琦改编 | 艳桂荣 | 1978年天津人民广播电台录音播放 |
| 乔太守（乔太守乱点鸳鸯谱） | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 吉他魂 | 梅花大鼓 | 短篇 | 石世昌 | 籍薇 | |
| 老爷和舅爷 | 相声（对口） | 短篇 | 颂华整理 | | 《传统相声汇编》（四） |
| 红色跤场 | 评书 | 长篇 | 邵增涛 | 邵增涛 | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 血的友谊 | 快板 | 短篇 | 张剑平 | | 《群众文艺》 |
| 扫盲迷 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 江河湖海 | 相声（对口） | 短篇 | 赵福生 | | 《传统相声汇编》（六） |
| 吸毒者的下场 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 红娘子 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘<br>二十世纪四十年代 | |
| 杂谈地方戏 | 相声（对口） | 短篇 | 刘文亨 | 刘文亨<br>班德贵 | |

（续表五十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 贞娥刺虎 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘<br>二十世纪四十年代 | |
| 血海深仇 | 快板 | 短篇 | 大型机械厂 | | |
| 老第一 | 快板书 | 短篇 | 安凤生 | 安凤生 | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 地道战 | 评书 | 长篇 | | | |
| 问路 | 相声（单口） | 垫话 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 红楼百科 | 相声（对口） | 短篇 | 耿瑛原作<br>穆守萌整理 | 苏文茂<br>马志存 | |
| 张二嫂求仙 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 邱少云 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖<br>张剑平 | 石慧儒 | 《天津三十年曲艺选集》 |
| 杨母坠楼 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨金亭 | 孙书筠 | |
| 初次见面 | 京东大鼓 | 短篇 | | 董湘昆 | |
| 张师傅 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 评戏新貌 | 相声（对口） | 短篇 | 魏文亮<br>孟祥光 | 魏文亮<br>孟祥光 | |
| 抓俘虏 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 两把香菜 | 梅花大鼓 | 短篇 | 刘鹏<br>冯今声 | | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 我要减肥 | 相声（对口） | 短篇 | 刘梓钰<br>杨志刚 | | 《天津演唱》 |
| 戒烟 | 相声（对口） | 短篇 | 杨少华<br>马志明 | 杨少华<br>马志明 | |
| 没病找病 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 找糖块儿 | 相声（单口） | 小段 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 姐儿俩听报告 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 拔牙 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | |

（续表五十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 肃反故事 | 评书 | 长篇 | 于枢海 | 于枢海 | |
| 宝石花（一粒麦种） | 西河大鼓 | 短篇 | 王济 | 杨雅琴 | 《天津三十年曲艺选集》 |
| 忠贞不渝 | 河南坠子 | 短篇 | 张鹤琴 | 刘玉霜 | |
| 参军记 | 单弦 | 短篇 | | 张伯扬 | |
| 林冲发配 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | 小彩舞 | 《新生晚报》1950.12.18 |
| 雨夜出车 | 单弦 | 短篇 | 刘鹏 | | 《天津三十年曲艺选集》（下） |
| 细侯 | 单弦 | 中篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘<br>二十世纪四十年代 | |
| 夜逛千亩田 | 西河大鼓 | 短篇 | | | |
| 油海长虹 | 快板书 | 短篇 | 李润杰<br>张志宽 | 李润杰<br>张志宽 | |
| 夜袭金门岛 | 快板书 | 短篇 | | 李润杰 | 《李润杰快板选》 |
| 罗盛教 | 单弦 | 短篇 | 王焚<br>王允平 | 石慧儒 | 《天津三十年曲艺选集》（下） |
| 斩断魔爪 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 英雄家庭 | 相声（对口） | 短篇 | 任鸣岐<br>田立禾 | 任鸣岐<br>田立禾 | |
| 幸福泉 | 快板书 | 短篇 | 陈永忠<br>王文玉<br>张铁龙 | 陈永忠 | |
| 送人上火车 | 相声（单口） | 小段 | 马三立 | 马三立 | |
| 追车 | 相声（单口） | 短篇 | 李凤琪 | 常连安 | |
| 咱们的心愿 | 相声（对口） | 短篇 | 高英培<br>范振钰 | 高英培<br>范振钰 | |
| 赵老汉赶会 | | 短篇 | 王鸿勋 | | 《曲艺厅》 |
| 给老热写信 | 相声（单口） | 小段 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |

（续表五十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 祝你成功 | 相声（对口） | 短篇 | 侯长喜<br>王佩元 | 侯长喜<br>王佩元 | |
| 美李匪军兽行记 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | 高元钧 | |
| 浑官现形记 | 单弦 | 短篇 | 王剑云 | 王剑云 | |
| 封建婚姻 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝堃 | 常宝堃<br>赵佩茹 | 《常宝堃相声专集》 |
| 重音字 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | |
| 洋相百出 | 相声（对口） | 短篇 | 王佩元<br>侯长喜 | 侯长喜<br>王佩元 | |
| 将相和 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 思前想后 | 相声（对口） | 短篇 | 刘文亨<br>王文玉 | 刘文亨<br>王文玉 | |
| 贴膏药 | 相声（对口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | |
| 珊瑚 | 评书 | 中篇 | 陈士和 | 陈士和 | |
| | 单弦 | 短篇 | 王剑云 | 王剑云 | |
| 春满车厢 | 评书 | 短篇 | 王文玉 | 王文玉 | |
| 南疆捷报 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 赶上海 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 雇车 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝堃 | 常宝堃<br>赵佩茹 | 《常宝堃作品专集》 |
| 真牛上台 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | |
| 梅兰竹菊 | 单弦 | 中篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 逛北京 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | | 《何迟作品选》 |
| 起名字的艺术 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 爱优点 | 相声（对口） | 小段 | 常宝霆口述 | | 《曲艺作品选》 |

（续表五十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 绣红旗 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杜放 | 阎秋霞 1964年 | 河北人民广播电台录音播放 |
| | 梅花大鼓 | 短篇 | 孟然 | | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 砸钉子 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 峻岭青松 | 快板 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 倒拔垂杨柳 | 单弦 | 短篇 | | 赵玉明 | |
| 海河战歌 | 天津快板 | 短篇 | 王家骏 | 王家骏 | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 积肥能手王兰芬 | 山东琴书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 祥林嫂 | 梅花大鼓 | 短篇 | 李子泉 杜放 | 张雅琴 | 天津人民广播电台录音播放 |
| | 河南坠子 | 短篇 | 赵紫谷 | | |
| | 单弦 | 短篇 | 程树棠 | | |
| 徐学惠 | 京韵大鼓 | 短篇 | 阎秋霞 侯月秋 乔凤楼 | 刘凤霞 | |
| 莲香 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 酒迷 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《李润杰快板选》 |
| 恶狠计 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 钱春兰归队 | 河南坠子 | 短篇 | 刘秀森 | | 《曲艺厅》 |
| 高亮赶水 | 乐亭大鼓 | 短篇 | | 王佩臣 | |
| 请客得罪人 | 相声（单口） | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 红鸾禧 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 砸锅将军 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 猪八戒拱地 | 河南坠子 | 短篇 | 张剑平 | | 《春节演唱材料曲艺选》 |
| 梦中烟 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张剑平 | 姚雪芬 | |

(续表五十七)

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 商业新兵 | 相声(对口) | 短篇 | 冯玉春<br>马志存<br>王文玉 | 冯玉春 | 《天津三十年曲艺选集》 |
| 猜字 | 相声(单口) | 短篇 | 马三立 | 马三立 | 《马三立相声选》 |
| 换岗哨 | 天津时调 | 短篇 | | 王毓宝 | |
| 商店的字号 | 相声(对口) | 短篇 | | | 《张寿臣笑话相声合编》 |
| 接闺女 | 河南坠子 | 短篇 | 赵杰 | | 《天津三十年曲艺选集》(下) |
| 婚姻与迷信 | 相声(对口) | 短篇 | 赵佩茹 | 赵佩茹 | 《天津三十年曲艺选集》 |
| 换钥匙 | 河南坠子 | 短篇 | | 王素娟 | 天津人民广播电台录音 |
| 戚继光平倭 | 单弦 | 短篇 | 寇泰逢 | | 《游艺画刊》 |
| 混混论 | 评书 | 长篇 | 马轸华 | 马轸华 | |
| 崩登娘 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 婆媳比武 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 婆媳和 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 铸剑 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《李润杰快板作品选》 |
| 植树小唱 | | 短篇 | 马宝山辑 | | |
| 燕语莺声 | 相声(对口) | 短篇 | 马三立 | 马三立<br>王凤山 | 《马三立相声作品选》 |
| 温酒斩华雄 | 评书 | 短篇 | 姜存瑞整理 | 姜存瑞 | 《天津三十年曲艺选集》(中) |
| 煤山恨 | 京韵大鼓 | 短篇 | | 白云鹏 | |
| 窦氏 | 单弦 | 短篇 | 王剑云 | 王剑云 | |
| 鼓风机说话 | 小演唱 | 短篇 | 张剑平 | 1958 年 | |
| 盟兄弟 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | 《李润杰快板作品选》 |
| 鉴湖女侠 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | 赵学义 | 天津人民广播电台录音 |
| 摆喜宴 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 誓把美帝打垮 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |

（续表五十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 熔炉炼金刚 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 遭遇战 | 评书 | 短篇 | 于枢海 | 于枢海 | 《天津三十年曲艺选集》（中） |
| 蝈蝈和蛐蛐 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 摩登遗恨 | 单弦 | 中篇 | 荣剑尘 | 荣剑尘 | |
| 魔王聚会 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | | 《新晚报》 |
| 糊涂人 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | | 《何迟作品选》 |
| 玉秋传艺 | 京韵大鼓 | 短篇 | 李子泉 | | |
| 打渔杀家 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴原作<br>程树棠改编 | 小彩霞<br>1950.5. | 《新生晚报》<br>1950.3.18 |
| 白璧歌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 沈斌 | | |
| 汉王叫关 | 京韵大鼓 | 短篇 | 马涤尘<br>夏之冰 | | |
| 生命之光 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈绍武 | | |
| 过雪山 | 京韵大鼓 | 短篇 | 邵青 | | |
| 欢唱十二大 | 京韵大鼓 | 短篇 | 石世昌<br>孟然 | | |
| 吉鸿昌 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 向斯大林祝寿 | 京韵大鼓 | 短篇 | 富少舫 | 富少舫 | |
| 杨靖宇 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 李离伏法 | 京韵大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 劳模刘奇英 | 京韵大鼓 | 短篇 | 富少舫 | | |
| 攻取军隅里 | 京韵大鼓 | 短篇 | 考言 | | |
| 金大娘与王志新 | 京韵大鼓 | 短篇 | 黄安 | | |
| 征程颂 | 京韵大鼓 | 短篇 | 董振鹏 | | |
| 林冲夜奔 | 京韵大鼓 | 短篇 | 张鹤琴 | | |
| 春节拥军优属 | 京韵大鼓 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |

（续表五十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 举世声讨美国贼 | 京韵大鼓 | 短篇 | 齐水 | | |
| 椰林红旗 | 京韵大鼓 | 短篇 | 王济 | 陆倚琴 | |
| 荔枝泪 | 京韵大鼓 | 短篇 | 李子泉<br>刘鹏 | | |
| 绣梅花 | 京韵大鼓 | 短篇 | 秀康 | | |
| 晋桂香 | 京韵大鼓 | 短篇 | 阎秋霞<br>侯月秋<br>乔凤楼<br>刘凤霞整理 | | |
| 梅女 | 京韵大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | 张秋萍 | |
| 黑孩子上学 | 京韵大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 朝鲜人民大胜利 | 京韵大鼓 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 锤震金蝉子 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 碧血丹心 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 模范店员杨志全 | 京韵大鼓 | 短篇 | 富少舫 | | |
| 魏振华改造榨油机 | 京韵大鼓 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 攀登世界高峰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 碧血云峰 | 京韵大鼓 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 攀登高峰破三关 | 京韵大鼓 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 一亿斤小米的价值 | 相声（对口） | 短篇 | 王鹤 | | |
| 一百单八将 | 相声（对口） | 短篇 | 刘乐群 | | |
| 一条龙 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志光 | 杨志光<br>杨志刚 | |
| 大家搬 | 相声（对口） | 短篇 | 张广洲 | | |
| 小飞车 | 相声（对口） | 短篇 | 郭荣启 | 郭荣启等 | |
| 小广播 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华 | 常宝华等 | |
| 女招待 | 相声（对口） | 短篇 | 小蘑菇 | 小蘑菇<br>赵佩茹 | |

（续表六十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| “三不”公约 | 相声（对口） | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 三生有幸 | 相声（对口） | 短篇 | 于世德等整理 | | |
| 上夜校 | 相声（对口） | 短篇 | 孟庆章 | | |
| 万能演员 | 相声（对口） | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 飞油壶 | 相声（对口） | 短篇 | 王国祥 | | |
| 义务褓母 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华 | | |
| 广告漫谈 | 相声（对口） | 短篇 | 侯长喜<br>王佩元 | 侯长喜<br>王佩元 | |
| 反美援朝 | 相声（对口） | 短篇 | 吕琪 | | |
| 双槐树 | 相声（对口） | 短篇 | 于宝林口述<br>倪钟之<br>王文玉记录 | 于宝林<br>耿宝华 | |
| 为了技术革命 | 相声（对口） | 短篇 | 刘文真<br>刘文亨 | 刘文亨<br>刘文真 | |
| 为工人做宣传 | 相声（对口） | 短篇 | 王韧 | | |
| 王大嫂避孕 | 相声（对口） | 短篇 | 冯宝良 | | |
| 王掌柜的糖衣炮弹 | 相声（对口） | 短篇 | 江上行 | | |
| 见人矬寿 | 相声（对口） | 短篇 | 张嘉利口述<br>张继英记录 | | |
| 不识字的害处 | 相声（对口） | 短篇 | 吕琪 | | |
| 方言论 | 相声（对口） | 短篇 | 李世瑜 | | |
| 对对联 | 相声（对口） | 短篇 | 金士颖 | | |
| 出路 | 相声（对口） | 短篇 | 王柱亭<br>李春福 | | |
| 老外后传 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 戏迷起床 | 相声（对口） | 短篇 | 孙少臣整理 | | |
| 刘巧儿 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 安灯比赛 | 相声（对口） | 短篇 | 吴燃 | | |

（续表六十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 乔迁记 | 相声（对口） | 短篇 | 马中一 | | |
| 讲卫生 | 相声（对口） | 短篇 | 王鹤 | | |
| 百分迷 | 相声（对口） | 短篇 | 赵佩茹 | 赵佩茹<br>李寿增 | |
| 自作自受 | 相声（对口） | 短篇 | 赵慎 | | |
| 过春节 | 相声（对口） | 短篇 | 孙长青<br>白金镛 | | |
| 论梦 | 相声（对口） | 短篇 | 张宝如<br>张光华<br>演出稿<br>苏连生整理 | 张宝如<br>张光华 | |
| 观潮派看拉洋片 | 相声（对口） | 短篇 | 何金 | | |
| 团长的烦恼 | 相声（对口） | 短篇 | 倪钟之 | | |
| 庆祝春节 | 相声（对口） | 短篇 | 吴语诠 | | |
| 如此儿女 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 先生怕火 | 相声（对口） | 短篇 | 谭谔 | | |
| 创新业 | 相声（对口） | 短篇 | 杨淮涛<br>刘德印 | | |
| 并非小事 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 访狐仙 | 相声（对口） | 短篇 | 丁润洪 | | |
| 当好营业员 | 相声（对口） | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启<br>朱相臣 | |
| 防奸反特消灭“一贯道” | 相声（对口） | 短篇 | 陈寿荪<br>常宝华 | | |
| 共建文明店 | 相声（对口） | 短篇 | 姜宝林 | 姜宝林等 | |
| 光复道上红旗飘 | 相声（对口） | 短篇 | 市曲艺团<br>集体创作<br>苏文茂执笔 | 苏文茂<br>朱相臣 | |

（续表六十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 杂谈诸葛亮 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 向技术尖端迈开第一步 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆 | | |
| 夺钢大战 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 异想天开 | 相声（对口） | 短篇 | 任国祥 | | |
| 我的哲学 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 我爱连队 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 求婚 | 相声（对口） | 短篇 | 王佩元<br>侯长喜 | 侯长喜<br>王佩元 | |
| 饮水思源 | 相声（对口） | 短篇 | 贾俊屏 | | |
| 找房 | 相声（对口） | 短篇 | 郭荣启 | 郭荣启 | |
| 元元和方方 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 杜鲁门下流无耻 | 相声（对口） | 短篇 | 从人 | | |
| 赤桑镇 | 相声（对口） | 短篇 | 于宝林<br>冯宝华<br>倪钟之 | 于宝林<br>冯宝华 | |
| 两面人 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 李伯祥<br>杜国芝 | |
| 男妈妈 | 相声（对口） | 短篇 | 原建邦 | | |
| 声讨美帝细菌战 | 相声（对口） | 短篇 | 祥符 | | |
| 阿吉玛 | 相声（对口） | 短篇 | 冯宝良 | 冯宝良等 | |
| 改行 | 相声（对口） | 短篇 | 钟子良 | | |
| 改名字 | 相声（对口） | 短篇 | 侯长喜 | 侯长喜等 | |
| 体协风光 | 相声（对口） | 短篇 | 李方 | | |
| 体育春秋 | 相声（对口） | 短篇 | 办昭 | | |
| 应该补拍的镜头 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 作家 | 相声（对口） | 短篇 | 郑天庸 | | |

（续表六十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 沐猴而冠 | 相声（对口） | 短篇 | 戴言仁 | | |
| 卖鸡蛋 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 金龟铁甲 | 相声（对口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>立林　立禾<br>记录 | 张寿臣 | |
| 金钱梦 | 相声（对口） | 短篇 | 石世昌 | | |
| 忙人遇忙人 | 相声（对口） | 短篇 | 孙少臣整理 | | |
| 青石山 | 相声（对口） | 短篇 | 马三立整理 | | |
| 青峰赞 | 相声（对口） | 短篇 | 宋勇 | | |
| 学梆子 | 相声（对口） | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启<br>朱相臣 | |
| 学行话 | 相声（对口） | 短篇 | 康立本口述 | | |
| 奇特的审讯 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 欢迎农民代表叔叔 | 相声（对口） | 短篇 | 边祥 | | |
| 和气 | 相声（对口） | 短篇 | 于世德整理 | | |
| 和睦家庭 | 相声（对口） | 短篇 | 陈致强 | | |
| 拥军优属 | 相声（对口） | 短篇 | 李宗林 | | |
| 姓名学 | 相声（对口） | 短篇 | 于春明整理 | | |
| 往亮处走 | 相声（对口） | 短篇 | 吴燃 | | |
| 郊游记 | 相声（对口） | 短篇 | 孟庆章 | | |
| 轮演刘巧儿 | 相声（对口） | 短篇 | 丁香 | | |
| 抽签儿 | 相声（对口） | 短篇 | 于宝林口述<br>殷文硕整理 | 于宝林<br>耿宝华 | |
| 说石油 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 美国佬胆战心惊 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝霆<br>徐德魁 | | |
| 美国侵略兵 | 相声（对口） | 短篇 | 支木 | | |
| 看房 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |

（续表六十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 看病 | 相声(对口) | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | |
| 春联 | 相声(对口) | 短篇 | 曹振武 | | |
| 查体温 | 相声(对口) | 短篇 | 吴人贤 | | |
| 祝你成才 | 相声(对口) | 短篇 | 王鸣录 | 侯长喜<br>王佩元 | |
| 帝国主义自掘坟墓 | 相声(对口) | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 闻过则喜 | 相声(对口) | 短篇 | 耿无为 | | |
| 剃头 | 相声(对口) | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | |
| 临死之前 | 相声(对口) | 短篇 | 刘乐群 | | |
| 祖师爷 | 相声(对口) | 短篇 | 马敬伯 | 马敬伯等 | |
| 拼字诗 | 相声(对口) | 短篇 | 董文新 | | |
| 星期天 | 相声(对口) | 短篇 | 王柱亭 | | |
| 食道癌 | 相声(对口) | 短篇 | 张寄云<br>刘会喜 | | |
| 高速跃进 | 相声(对口) | 短篇 | 招司 | | |
| 逛新城 | 相声(对口) | 短篇 | 刘宝轩 | | |
| 海河两岸红旗飘 | 相声(对口) | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 海河建闸工地联队 | 相声(对口) | 短篇 | 赵洪涛 | | |
| 挨个儿 | 相声(对口) | 短篇 | 徐德魁 | 徐德魁等 | |
| 烈火焚身 | 相声(对口) | 短篇 | 傅宝信<br>杨志光 | | |
| 梆子迷 | 相声(对口) | 短篇 | 杨少臣整理 | | |
| 窍门满地跑 | 相声(对口) | 短篇 | 陈洪凯 | | |
| 真被煤气熏惨啦 | 相声(对口) | 短篇 | 张喜曾<br>赵春田 | | |
| 笑的艺术 | 相声(对口) | 短篇 | 王长友口述<br>李金斗记录 | | |

（续表六十五）

| 名称 | 曲种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 颂英雄 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚<br>杨志光 | 杨志光<br>杨志刚 | |
| 特殊照相 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 捡钱 | 相声（对口） | 短篇 | 于世德整理 | | |
| 粉碎假和平 | 相声（对口） | 短篇 | 小傅 | | |
| 恶性循环 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | | |
| 捉鬼记 | 相声（对口） | 短篇 | 杨玉铨<br>冯宝良 | | |
| 恐怖之夜 | 相声（对口） | 短篇 | 侯一尘 | | |
| 耽误事 | 相声（对口） | 短篇 | 班德贵<br>尹秋雯 | | |
| 座谈会 | 相声（对口） | 短篇 | 吴燃 | | |
| 课堂上 | 相声（对口） | 短篇 | 罗春荣 | | |
| 蜂窝庙 | 相声（对口） | 短篇 | 陈德勇 | | |
| 做好“三勤”“三不” | 相声（对口） | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 副业 | 相声（对口） | 短篇 | 冯宝良<br>杨玉铨 | 冯宝良等 | |
| 隐瞒事故 | 相声（对口） | 短篇 | 王国祥 | | |
| 婆媳顶嘴 | 相声（对口） | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 粗粮细做 | 相声（对口） | 短篇 | 席香远 | | |
| 帽子工厂 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华<br>常贵田 | 常贵田<br>常宝华 | |
| 落榜艳遇 | 相声（对口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>陈笑暇<br>北乃木整理 | 张寿臣 | |
| 揭穿奸商的丑恶嘴脸 | 相声（对口） | 短篇 | 李锋 | | |
| 揭穿美帝鬼把戏 | 相声（对口） | 短篇 | 李喜庆 | | |
| 普天同庆 | 相声（对口） | 短篇 | 路桥 | | |

（续表六十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 编对联 | 相声（对口） | 短篇 | 鸿基 | | |
| 编家史 | 相声（对口） | 短篇 | 杨玉福原作<br>冯玉春整理 | 冯玉春 | |
| 超级明星 | 相声（对口） | 短篇 | 赵伟洲 | 赵伟洲等 | |
| 遗臭万年 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | 杨志刚<br>杨志光 | |
| 新数来宝 | 相声（对口） | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 新对联 | 相声（对口） | 短篇 | 魏寞 | | |
| 新灯迷 | 相声（对口） | 短篇 | 李国禄 | | |
| 新百家姓 | 相声（对口） | 短篇 | 郭溟飞 | | |
| 新地理图 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录<br>史文汉 | | |
| 新学电台 | 相声（对口） | 短篇 | 冯文孝 | | |
| 新学四样 | 相声（对口） | 短篇 | 吕琪 | | |
| 新商标 | 相声（对口） | 短篇 | 吴捷 | | |
| 新编数来宝 | 相声（对口） | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 群迷闹喜 | 相声（对口） | 短篇 | 王鸣录 | 杨志光<br>杨志刚 | |
| 歌颂整风 | 相声（对口） | 短篇 | 徐茂泉<br>张学海 | | |
| 搬家 | 相声（对口） | 短篇 | 武魁海口述<br>胡仲仁记录 | 武魁海 | |
| 算术 | 相声（对口） | 短篇 | 何迟 | | |
| 算算术 | 相声（对口） | 短篇 | 穆成仁 | | |
| 瘟神出巡 | 相声（对口） | 短篇 | 李维贵<br>董湘昆 | 李维贵<br>董湘昆 | |
| 瞎子算卦 | 相声（对口） | 短篇 | 张玉堂口述<br>谌实记录 | | |
| 影迷的奇遇 | 相声（对口） | 短篇 | 王瑞夫 | | |

（续表六十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 影迷离婚记 | 相声（对口） | 短篇 | 常宝华<br>苏文茂整理 | 小蘑菇<br>赵佩茹 | |
| 糖衣炮弹 | 相声（对口） | 短篇 | 李鱼里 | | |
| 大烟斗 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启 | 郭荣启 | |
| 三句话不离本行 | 相声（单口） | 短篇 | 潘海波整理 | | |
| 下神儿 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录 | 张寿臣 | |
| 百兽图 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | |
| 忘带介绍信 | 相声（单口） | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 卖鞋 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录 | 张寿臣 | |
| 刮眉毛 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>张立林<br>陈笑暇整理 | 张寿臣 | |
| 怯卖菜 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启 | 郭荣启 | |
| 乖嘴衙役 | 相声（单口） | 短篇 | 马敬伯整理 | 马敬伯 | |
| 战长沙<br>（有同名曲目） | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>夏之冰记录 | 张寿臣 | |
| 看山虎 | 相声（单口） | 短篇 | 郭荣启整理 | 郭荣启 | |
| 看葡萄 | 相声（单口） | 短篇 | 马敬伯整理 | | |
| 家兄 | 相声（单口） | 短篇 | 于世猷<br>演出本 | 于世猷 | |
| 请客 | 相声（单口） | 短篇 | 孙玉奎<br>回婉华口述 | | |
| 黄白胖子 | 相声（单口） | 短篇 | 康立本回忆 | | |
| 慈禧访友 | 相声（单口） | 短篇 | 张寿臣口述<br>张奇墀记录<br>何迟整理 | | |
| 赛诸葛 | 相声（单口） | 短篇 | 王祥林整理 | | |
| 糊涂县官 | 相声（单口） | 短篇 | 王朝闻 | | |

（续表六十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 一心为乘客 | 天津时调 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 小燕学艺 | 天津时调 | 短篇 | 刘志凯<br>陈绍武 | 王毓宝 | |
| 女民兵 | 天津时调 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 三皱眉 | 天津时调 | 短篇 | 解铃 | | |
| 五福捧寿 | 天津时调 | 短篇 | 王毓宝 | 王毓宝 | |
| 天黑了 | 天津时调 | 短篇 | 林兆增 | | |
| 心愿 | 天津时调 | 短篇 | 倪钟之 | | |
| 好媳妇 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇<br>陈桂林 | 陈桂林 | |
| 抗议的强音 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 夜话 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 炮轰“瘟神” | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇<br>倪钟之 | | |
| 叔叔，我想念你 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | | |
| 肥猪兴旺 | 天津时调 | 短篇 | 马音白 | | |
| 轮椅颂 | 天津时调 | 短篇 | 刘鹏 | | |
| 扁担精神代代传 | 天津时调 | 短篇 | 王济 | | |
| 党中央决策放光彩 | 天津时调 | 短篇 | 范建军<br>王洪福 | | |
| 换岗哨 | 天津时调 | 短篇 | 王毓宝 | 王毓宝 | |
| 砸锅 | 天津时调 | 短篇 | 侯国柱 | | |
| 雪夜露营 | 天津时调 | 短篇 | 王洪福<br>范建军 | | |
| 赋诗言志 | 天津时调 | 短篇 | 萧作如 | | |
| 婆媳见面 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 锦绣山河披彩衣 | 天津时调 | 短篇 | 冯宝良 | | |
| 跨进六十年 | 天津时调 | 短篇 | 冯宝良 | | |

（续表六十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 嫩柳青枝亲手栽 | 天津时调 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 熊熊之火 | 天津时调 | 短篇 | 王允平 | 高辉 | |
| 糊花灯 | 天津时调 | 短篇 | 姚惜云<br>孟然 | 王毓宝 | |
| 一杯水 | 梅花大鼓 | 短篇 | 石世昌 | | |
| 一碗牛奶 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王济 | | |
| 风雨同心 | 梅花大鼓 | 短篇 | 王允平 | | |
| 江姐进山 | 梅花大鼓 | 短篇 | 刘国臣 | | |
| 两只火煺 | 梅花大鼓 | 短篇 | 张庆长 | | |
| 妓女翻身述苦 | 梅花大鼓 | 短篇 | 杨钧 | | |
| 国际和平斗争日 | 梅花大鼓 | 短篇 | 林青 | | |
| 秋江 | 梅花大鼓 | 短篇 | 丁慧宝<br>新丽霞 | 丁慧宝<br>新丽霞 | |
| 窃盗后悔 | 梅花大鼓 | 短篇 | 犯人文工队 | | |
| 琴挑 | 梅花大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | 花五宝 | |
| 万民腾欢庆五一 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 万恶的一贯道 | 乐亭大鼓<br>快板书 | 短篇 | 高庆丰<br>陈寿荪 | | |
| 王士姜罪恶大如天 | 乐亭大鼓<br>河南坠子 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 不听美国之音 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 边关相会 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 石世昌 | | |
| 刘大娘控诉井三 | 乐亭大鼓<br>河南坠子 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 考第一 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 新韵霞 | 新韵霞 | |
| 抢钱 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 宋文良<br>翟吉增 | | |
| 美国兵新年叹五更 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 陈寿荪<br>吕琪 | | |

（续表七十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 春节拥军优属 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 高空英雄 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 朝鲜英雄赵玉姬 | 乐亭大鼓<br>河南坠子 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 模范服务员 | 乐亭大鼓 | 短篇 | 高金彪<br>李国栋 | | |
| 万民腾欢过春节 | 河南坠子 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 万恶的一贯道 | 河南坠子 | 短篇 | 高庆丰<br>陈寿荪 | | |
| 订计划 | 河南坠子 | 短篇 | 马音白 | | |
| 火烧南天门 | 河南坠子<br>单弦 | 短篇 | 张玉林 | | |
| 夫妇挑战 | 河南坠子 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 好民警 | 河南坠子 | 短篇 | 张庆长 | | |
| 先进护理员 | 河南坠子 | 短篇 | 兰思 | | |
| 协作之歌 | 河南坠子 | 短篇 | 王济 | | |
| 池溏风波 | 河南坠子 | 短篇 | 张永生 | | |
| 李大宽全家劳动 | 河南坠子 | 短篇 | 沈关英 | | |
| 闹瓜园 | 河南坠子 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 春节拥军优属 | 河南坠子 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 赵春娥 | 河南坠子 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 革新闯将 | 河南坠子 | 短篇 | 张剑平<br>夏之冰<br>王焚 | | |
| 党课 | 河南坠子 | 短篇 | 张永生 | | |
| 原来如此 | 河南坠子 | 短篇 | 张永生 | | |
| 游湖借伞 | 河南坠子 | 短篇 | 夏之冰整理 | 曹元珠 | |

（续表七十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 一个不平凡的会议 | 单弦 | 短篇 | 刘凯 | | |
| 一双珠鞋 | 单弦 | 短篇 | 石慧儒 | | |
| 一支金笔 | 单弦 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 人人有责 | 单弦 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 大胆提拔干部 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 小马堵堤 | 单弦 | 短篇 | 刘纲振 | | |
| 小英雄 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 比一比 | 单弦 | 短篇 | 徐存礼<br>韩文达 | | |
| 反对美帝武装日本 | 单弦 | 短篇 | 王春发<br>霍去病 | | |
| 劝新娘 | 单弦 | 短篇 | 德寿山 | 德寿山 | |
| 王同伦英雄抓特务 | 单弦 | 短篇 | 金雨田 | | |
| 天上飞来猎郎中 | 单弦 | 短篇 | 文国华 | | |
| 天钢一厂开红花 | 单弦 | 短篇 | 阎凤华 | 阎凤华 | |
| 不要随地吐痰 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 太阳照耀着新港 | 单弦 | 短篇 | 文毫 | | |
| 友谊 | 单弦 | 短篇 | 郭士忠<br>王进疆 | | |
| 水陆空顶嘴 | 单弦 | 短篇 | 谢纯一 | | |
| 无畏战士蔡金同 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 无痛分娩 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 支援天钢 | 单弦 | 短篇 | 徐存礼<br>韩文达 | | |
| 兰英的故事 | 单弦 | 短篇 | 钟琨 | | |
| 白华山六壮士 | 单弦 | 短篇 | 钟琨 | | |
| 白虎团 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 正义的裁判 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |

（续表七十二）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 电灯费 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪 | 石慧儒 | |
| 巧干 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 好教员 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 刘二婶讲卫生 | 单弦 | 短篇 | 王友梅 | | |
| 安全生产 | 单弦 | 短篇 | 李学栋<br>陈寿荪 | | |
| 阴阳河 | 单弦 | 短篇 | 德寿山 | 德寿山 | |
| 奸商十大罪状 | 单弦 | 短篇 | 文亳 | | |
| 何振海捉老虎 | 单弦 | 短篇 | 王允平 | | |
| 张医生 | 单弦 | 短篇 | 孙广礼原作<br>张继发改编 | | |
| 杜玉秋争取婚姻自由 | 单弦 | 短篇 | 阎凤华 | 阎凤华 | |
| 走投无路 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖<br>陈笑暇 | | |
| 两个模范青年 | 单弦 | 短篇 | 黄安 | | |
| 护送药品 | 单弦 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 迎国庆 | 单弦 | 短篇 | 李家琦 | | |
| 近婚的苦脑 | 单弦 | 短篇 | 宋勇 | | |
| 武松打虎 | 单弦 | 短篇 | 张剑平整理 | | |
| 拍马 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 青年团员王淑珍 | 单弦 | 短篇 | 棉纺四厂<br>曲艺组 | | |
| 周文禄和陈淑娟 | 单弦 | 短篇 | 张宁东 | | |
| 夜半寻“镖”记 | 单弦 | 短篇 | 孟庆章 | | |
| 征服海河 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 肯尼迪心里好象蝎子螯 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |

（续表七十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 坨里修线记 | 单弦 | 短篇 | 王彭寿<br>刘纲振 | | |
| 奋战迎国庆 | 单弦 | 短篇 | 罗金生<br>侯笑峰 | | |
| 幸福乐园 | 单弦 | 短篇 | 崔嘉祥 | | |
| 美帝罪行 | 单弦 | 短篇 | 陈寿荪<br>吕琪 | | |
| 战士 | 单弦 | 短篇 | 王栋 | | |
| 修车轴 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 活嫁妆 | 单弦 | 短篇 | 王雁 | | |
| 草木皆兵 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 响应捐献 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | | |
| 结婚 | 单弦 | 短篇 | 钟琨 | | |
| 砍树 | 单弦 | 短篇 | 王彭寿 | | |
| 贴喜对儿 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖<br>陈笑暇 | | |
| 咸淡分家 | 单弦 | 短篇 | 刘鹏 | | |
| 怎样带你的孩子 | 单弦 | 短篇 | 吴唐 | | |
| 退赃 | 单弦 | 短篇 | 张剑平<br>樊弢夫 | | |
| 郭有谦活捉匪特 | 单弦 | 短篇 | 吕亨 | | |
| 赶上海 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 烈火金钢 | 单弦 | 短篇 | 马音白 | | |
| 耗子搬家 | 单弦 | 短篇 | 马音白 | | |
| 特别宴会 | 单弦 | 短篇 | 王文如 | | |
| 娘俩话家常 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖<br>陈笑暇 | | |
| 原来如此 | 单弦 | 短篇 | 哲光 | | |
| 鸭绿江上仇 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | | |

（续表七十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 掏家雀 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 喜事重重乐满怀 | 单弦 | 短篇 | 荣剑尘 | | |
| 提起劝业场 | 单弦 | 短篇 | 马音白 | | |
| 满堂红 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 歌唱战斗英雄李世英 | 单弦 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 堵火眼 | 单弦 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 谭嗣同就义 | 单弦 | 短篇 | 张铁龙 | | |
| 小院之春 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | |
| 开门大红 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | |
| 反对贪污 | 岔曲 | 短篇 | 黄安 | | |
| 反对细菌战 | 岔曲 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 反对美帝武装日本 | 岔曲 | 短篇 | 黄安 | | |
| 双喜临门 | 岔曲 | 短篇 | 宋哲生<br>陈寿荪 | | |
| 为人八怕 | 岔曲 | 短篇 | 马音白<br>王允平 | | |
| 为河网化而战 | 岔曲 | 短篇 | 石慧儒 | 石慧儒 | |
| 夫妻相劝 | 岔曲 | 短篇 | 阎凤华 | 阎凤华 | |
| 支援越南兄弟 | 岔曲 | 短篇 | 市曲艺团 | | |
| 当花不花 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | |
| 在增产节约红旗竞赛运动中 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 名酒引 | 岔曲 | 短篇 | 段昆仑 | | |
| 初恋 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | |
| 织毛活 | 岔曲 | 短篇 | 竹天 | | |
| 国产汽车 | 岔曲 | 短篇 | 何湘承<br>樊川 | | |

（续表七十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 贺入社 | 岔曲 | 短篇 | 吴钟廉 | | |
| 春风阵阵肥满田 | 岔曲 | 短篇 | 马音白 | | |
| 选谁 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 标语 | 岔曲 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 烈火漫天烧 | 岔曲 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 哭马 | 岔曲 | 短篇 | 杜放 | | |
| 继续跃进迎新年 | 岔曲 | 短篇 | 李世琨 | | |
| 黄洋界 | 岔曲 | 短篇 | 王允平 | | |
| 跃进图 | 岔曲 | 短篇 | 侯笑峰 | | |
| 飞来凤 | 评书 | 短篇 | 俞季怀 | | |
| 土龙岗（《新三侠五义》） | 评书 | 短篇 | 刘傑谦 | 刘傑谦 | |
| 芮处士（《讲史评话》1-11） | 评书 | 短篇 | 陈墨香 | | |
| 阿宝 | 评书 | 短篇 | 陈士和口述<br>张奇墀记录<br>华粹深整理 | 陈士和 | |
| 补裘记 | 评书 | 短篇 | 桂雨清 | | |
| 卖车记 | 评书 | 短篇 | 刘来 | | |
| 青凤 | 评书 | 短篇 | 刘立福改编<br>倪钟之整理 | 刘立福 | |
| 细菌战犯罪恶史 | 评书 | 短篇 | 张贵发 | | |
| 陈征西 | 评书 | 短篇 | 陈墨香 | | |
| 冒云长（《姚彬庙》） | 评书 | 短篇 | 陈墨香 | | |
| 桐城令 | 评书 | 短篇 | 陈墨香 | | |
| 一代公仆 | 西河大鼓 | 短篇 | 张昆吾 | | |
| 五女拜寿 | 西河大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 不下马 | 西河大鼓 | 短篇 | 程笑东 | | |

（续表七十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 安源星火 | 西河大鼓 | 短篇 | 石世昌 | | |
| 考验 | 西河大鼓 | 短篇 | 高金彪 | | |
| 医生对不起 | 西河大鼓 | 短篇 | 王允平 | | |
| 败家君子 | 西河大鼓 | 短篇 | 李子泉 | | |
| 忠魂曲 | 西河大鼓 | 短篇 | 何迟 | | |
| 国庆回忆 | 西河大鼓 | 短篇 | 王寿祺 | | |
| 范秀梅 | 西河大鼓 | 短篇 | 郝秀琴<br>张立川 | | |
| 真假郝明 | 西河大鼓 | 短篇 | 倪钟之 | | |
| 检查前后 | 西河大鼓 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 智取军火 | 西河大鼓 | 短篇 | 刘鹏整理 | | |
| 歌唱劳模张淑云 | 西河大鼓 | 短篇 | 王焚 | | |
| 歌唱张积慧 | 西河大鼓 | 短篇 | 王鹤 | | |
| 感谢老大娘 | 西河大鼓 | 短篇 | 李瑞恒 | | |
| 模范女工金环 | 西河大鼓 | 短篇 | 赵田亮 | | |
| 十八扯 | 京东大鼓 | 短篇 | 刘宝才 | | |
| 师徒讲用 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆 | 董湘昆 | |
| 语录牌 | 京东大鼓 | 短篇 | 董湘昆 | 董湘昆 | |
| 雪夜激战 | 京东大鼓 | 短篇 | 徐宝林 | | |
| 移风易俗谱新歌 | 京东大鼓 | 短篇 | 魏永胜 | | |
| 婚姻大事 | 京东大鼓 | 短篇 | 刘琳 | | |
| 登记 | 京东大鼓 | 短篇 | 刘虎臣<br>董湘昆 | 董湘昆 | |
| 错中情 | 京东大鼓 | 短篇 | 李治邦<br>佟有为 | | |
| 瘟神在台湾 | 京东大鼓 | 短篇 | 陆宝贵<br>董湘昆 | | |
| 一歌三唱 | 滑稽大鼓 | 短篇 | 杨华生 | | |

（续表七十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 河小池算卦 | 滑稽大鼓 | 短篇 | 吴明 | | |
| 保卫和平 | 单琴大鼓 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 总路线的灯塔光辉灿烂 | 单琴大鼓 | 短篇 | 穆成仁 | | |
| 滦水情深 | 北京琴书 | 短篇 | 庞连琦<br>刘鹏 | | |
| 万民腾欢过春节 | 快板书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 古钱计 | 快板书 | 短篇 | 陈永忠<br>寇庚儒 | 陈永忠 | |
| 光辉的生命 | 快板书 | 短篇 | 天津市曲艺团 | | |
| 秀兰翻了身 | 快板书 | 短篇 | 勾景春 | | |
| 雨衣 | 快板书 | 短篇 | 马长山 | | |
| 神圣的使命 | 快板书 | 短篇 | 张志宽 | 张志宽 | |
| 烈火红心 | 快板书 | 短篇 | 张庆长<br>张志宽 | 张志宽 | |
| 彩虹赋 | 快板书 | 短篇 | 赵志明<br>刘建民 | | |
| 骑车怪现象 | 快板书 | 短篇 | 萧金孚 | | |
| 智取大西礁 | 快板书 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 侵越美军十大怕 | 快板书 | 短篇 | 吕卫生 | | |
| 一根电线杆 | 天津快板 | 短篇 | 袁静 | | |
| 七一快板 | 天津快板 | 短篇 | 萧作如<br>孙克孝<br>李有纶<br>张世恒 | | |
| 人民英雄杨连第 | 天津快板 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 马大祥翻身 | 天津快板 | 短篇 | 石永 | | |
| 卫生模范厂——福星面粉公司 | 天津快板 | 短篇 | 翟其善 | | |

（续表七十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 反对美帝单独对日讲和 | 天津快板 | 短篇 | 司徒平<br>陈寿荪 | | |
| 王二嫂翻身 | 天津快板 | 短篇 | 赵元方 | | |
| 王大爷忆当年 | 天津快板 | 短篇 | 天津自行车厂 | | |
| 王玉亭改进雕刻机 | 天津快板 | 短篇 | 李景岭 | | |
| 不解放台湾不罢休 | 天津快板 | 短篇 | 孙浦涛 | | |
| 毛主席著作武装咱 | 天津快板 | 短篇 | 黄秀德<br>潘允洲 | | |
| 毛主席著作咱永读 | 天津快板 | 短篇 | 安凤生 | | |
| 友好之家 | 天津快板 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 民主建政报喜信 | 天津快板 | 短篇 | 王允平 | | |
| 失败等着美帝 | 天津快板 | 短篇 | 高殿文 | | |
| 老兵新传 | 天津快板 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 红色运输兵 | 天津快板 | 短篇 | 焦立海 | | |
| 考对象 | 天津快板 | 短篇 | 张铁龙<br>李永忠 | | |
| 伟大的同盟 | 天津快板 | 短篇 | 潘允洲<br>黄秀德 | | |
| 自己事自己办 | 天津快板 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 庆祝八一 | 天津快板 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 防奸反特 | 天津快板 | 短篇 | 崔剑秋 | | |
| 我 | 天津快板 | 短篇 | 安凤生 | | |
| 我爱我的家 | 天津快板 | 短篇 | 六九八五厂代表队 | | |
| 张大娘坐车 | 天津快板 | 短篇 | 毛桂恩 | | |

（续表七十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 杨恩树小组 | 天津快板 | 短篇 | 棉纺二厂老布场创意组王秉才执笔 | | |
| 宋大娘脑筋转变 | 天津快板 | 短篇 | 王允平 | | |
| 劳动卫国制 | 天津快板 | 短篇 | 张国恩<br>贾焕文 | | |
| 抗美援朝 | 天津快板 | 短篇 | 肖田 | | |
| 迎接国庆 | 天津快板 | 短篇 | 静波 | | |
| 补袜子 | 天津快板 | 短篇 | 市曲艺团曲协创作 | | |
| 和平长城 | 天津快板 | 短篇 | 火然 | | |
| 诡计不灵 | 天津快板 | 短篇 | 邢影 | | |
| 国庆日 | 天津快板 | 短篇 | 玉笙 | | |
| 英雄大战子牙河 | 天津快板 | 短篇 | 红桥区人民银行 | | |
| 英雄的白龙尾岛 | 天津快板 | 短篇 | 大毕庄农民 | | |
| 英雄热修铁水槽 | 天津快板 | 短篇 | 安凤生 | | |
| 英雄谱 | 天津快板 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 说大话 | 天津快板 | 短篇 | 李润杰 | 李润杰 | |
| 说储蓄 | 天津快板 | 短篇 | 王家骏<br>周连群 | 王家骏 | |
| 钢铁妇女中队 | 天津快板 | 短篇 | 杨紫江 | | |
| 美国鬼子真坏蛋 | 天津快板 | 短篇 | 人报 | | |
| 美帝破坏和平 | 天津快板 | 短篇 | 刘鼎昌 | | |
| 南海战歌 | 天津快板 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 修海河 | 天津快板 | 短篇 | 苏书和 | | |
| 活木龙 | 天津快板 | 短篇 | 张喜彦 | | |
| 祖国万岁 | 天津快板 | 短篇 | 樊川 | | |

（续表八十）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 爱国增产节约竞赛问答 | 天津快板 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 捐献 | 天津快板 | 短篇 | 苗天楫<br>张曾伦 | | |
| 预防鼠疫 | 天津快板 | 短篇 | 侯曾宏 | | |
| 蚊蝇夜话 | 天津快板 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 铜片说话 | 天津快板 | 短篇 | 郑天庸 | | |
| 唱国庆 | 天津快板 | 短篇 | 常宝华 | | |
| 唱婚姻法 | 天津快板 | 短篇 | 吴燃 | | |
| 普天同庆战红旗 | 天津快板 | 短篇 | 张志宽<br>李润杰 | | |
| 痛打白骨精 | 天津快板 | 短篇 | 鲁德润 | | |
| 新愚公巧雕朽木 | 天津快板 | 短篇 | 王克成<br>马丛林 | | |
| 群众运动万岁 | 天津快板 | 短篇 | 潘允洲<br>黄秀德 | | |
| 唱国庆三周年 | 天津快板 | 短篇 | 萧联魁 | | |
| 演兵场上 | 天津快板 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 买公债夫妻挑战 | 莲花落 | 短篇 | 甲乙木 | | |
| 春之曲 | 联珠快书 | 短篇 | 沈斌 | | |
| 一致奋起 | 太平歌词 | 短篇 | 任风 | | |
| 劝募寒衣 | 太平歌词 | 短篇 | 公达 | | |
| 王四算卦 | 太平歌词 | 短篇 | 律光 | | |
| 刘媒婆说亲 | 太平歌词 | 短篇 | 张鹤琴 | | |
| 团结会 | 太平歌词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 庆祝国庆 | 太平歌词 | 短篇 | 第三人民文化馆 | | |
| 取缔一贯道 | 太平歌词 | 短篇 | 第二人民文化馆 | | |

（续表八十一）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 现在的大西北 | 太平歌词 | 短篇 | 刘文真 | 刘文真 | |
| 胡启荣翻身 | 太平歌词 | 短篇 | 曹振武 | | |
| 封侯挂印 | 太平歌词 | 短篇 | 侯一尘 | | |
| 粉碎美帝细菌战 | 太平歌词 | 短篇 | 刘文真 | 刘文真 | |
| 淑玲自由结婚 | 太平歌词 | 短篇 | 吕亭 | | |
| 董鹤年献金砖 | 太平歌词 | 短篇 | 石允宏 | | |
| 劝崇俭 | 双簧 | 短篇 | 天津艺剧研究社编 | | 《社会教育星期报》 |
| 闹邪门儿 | 双簧 | 短篇 | 王讷 | | |
| 烈火红心（有同名曲目） | 东北大鼓 | 短篇 | 杨志刚 | 孙玺珠 | |
| 唇亡齿寒教训深 | 东北大鼓 | 短篇 | 风 | | |
| 一贯道 | 数来宝 | 短篇 | 简长俊 | | |
| 工务局工人 | 数来宝 | 短篇 | 傅万兴 | | |
| 司务长的百宝箱 | 数来宝 | 短篇 | 天津警备区宣传队 | | |
| 旧婚姻的黑暗 | 数来宝 | 短篇 | 予人 | | |
| 好学生 | 数来宝 | 短篇 | 孙少臣<br>于鹤琴 | | |
| 庆祝胜利的新年 | 数来宝 | 短篇 | 第二工人文化宫 | | |
| 李大娘爱国卖棉 | 数来宝 | 短篇 | 燃 | | |
| 话春节 | 数来宝 | 短篇 | 潘瑞海 | | |
| 美国强盗滚出去 | 数来宝 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 预防大脑炎 | 数来宝 | 短篇 | 孙德林 | | |
| 焦裕禄同志除三害 | 数来宝 | 短篇 | 蒋光瑞 | | |
| 增产节约 | 数来宝 | 短篇 | 朱承延<br>张顺 | | |
| 一场虚惊 | 山东快书 | 短篇 | 陈金波 | | |

（续表八十二）

| 名 称 | 曲 种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 人人献铁 | 山东快书 | 短篇 | 马云鹏 | | |
| 大庆硬骨头 | 山东快书 | 短篇 | 崔文和 | 崔文和 | |
| 大脚媳妇 | 山东快书 | 短篇 | 王有义原作<br>郑铁城改编 | | |
| 大搞卫生逞英雄 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 小两口争下乡 | 山东快书 | 短篇 | 崔文和 | 崔文和 | |
| 小学生武连城的转变 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 女霸王 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 三卖农具 | 山东快书 | 短篇 | 徐维华 | | |
| 于秉公改进水洗机 | 山东快书 | 短篇 | 李景岭 | | |
| 五子夺魁贺新年 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | | |
| 双跃进 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |
| 王老汉过年 | 山东快书 | 短篇 | 吴燃 | | |
| 天津解放二周年 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | 高元钧 | |
| 不管别人 | 山东快书 | 短篇 | 刘小林 | | |
| 公安少尉 | 山东快书 | 短篇 | 齐志模<br>孙清泉 | | |
| 互助组 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 田大娘和子弟兵 | 山东快书 | 短篇 | 立新 | | |
| 节约用煤的姚大娘 | 山东快书 | 短篇 | 马家珍 | | |
| 老不吃 | 山东快书 | 短篇 | 王炳奎 | | |
| 老秦探亲 | 山东快书 | 短篇 | 赵国瑞 | | |
| 自习课 | 山东快书 | 短篇 | 宝林 | | |
| 如此做习题 | 山东快书 | 短篇 | 宝林 | | |

（续表八十三）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 军民情谊深 | 山东快书 | 短篇 | 崔文和<br>朱蒙忠 | 崔文和 | |
| 欢迎新炊事员 | 山东快书 | 短篇 | 左瑞芳 | | |
| 当家做主 | 山东快书 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 共产主义的大家庭 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧 | | |
| 张占元庆祝五一节 | 山东快书 | 短篇 | 王秉才 | | |
| 张玉琪的优抚小组 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 张连长和陈玉兰 | 山东快书 | 短篇 | 焦炳琨 | | |
| 杜秀兰结婚 | 山东快书 | 短篇 | 曹荆予 | | |
| 两个继母 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵<br>陈笑暇 | 宋文贵 | |
| 李云章转变了 | 山东快书 | 短篇 | 萧孟贤 | | |
| 这个姑娘真可以 | 山东快书 | 短篇 | 祝景跃 | | |
| 纯洁的爱情 | 山东快书 | 短篇 | 储从善 | 储从善 | |
| 苦干加巧干 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | | |
| 青年团员邓玉清 | 山东快书 | 短篇 | 韩福祥<br>王秉才 | | |
| 姚大娘捉特务 | 山东快书 | 短篇 | 吕琪 | | |
| 夜猫子硬充和平鸽 | 山东快书 | 短篇 | 文国华 | | |
| 国庆献词 | 山东快书 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 盲目乐观 | 山东快书 | 短篇 | 么向正 | | |
| 拉煤 | 山东快书 | 短篇 | 二成 | | |
| 拖拉机提煤 | 山东快书 | 短篇 | 杨善元 | | |
| 送土篮 | 山东快书 | 短篇 | 李中义 | | |
| 美帝国主义万恶滔天 | 山东快书 | 短篇 | 宋文贵 | 宋文贵 | |

（续表八十四）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 战士和护士 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧 | | |
| 战斗英雄张永成 | 山东快书 | 短篇 | 马祥符 | | |
| 看婚姻法展览会 | 山东快书 | 短篇 | 陈致强 | | |
| 修抽水机 | 山东快书 | 短篇 | 刘扬 | | |
| 革新闯将司宝通 | 山东快书 | 短篇 | 王济 | | |
| 挺险救牲口 | 山东快书 | 短篇 | 王仁 | | |
| 铁人精神大发扬 | 山东快书 | 短篇 | 李升奎 | | |
| 赶亲娘 | 山东快书 | 短篇 | 刘为志<br>编辑室整理 | | |
| 借书 | 山东快书 | 短篇 | 解钧 | | |
| 爱祖国的第二代 | 山东快书 | 短篇 | 张章 | | |
| 情投意合 | 山东快书 | 短篇 | 储从善 | | |
| 假日省亲 | 山东快书 | 短篇 | 杨柏林 | | |
| 婚姻大了 | 山东快书 | 短篇 | 王其改编 | | |
| 猫的风波 | 山东快书 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 喜事 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 黑胡同 | 山东快书 | 短篇 | 马音白 | | |
| 新五福捧寿 | 山东快书 | 短篇 | 高元钧<br>陈寿荪 | 高元钧 | |
| 新鲜事出在魁星庄 | 山东快书 | 短篇 | 凡普等 | | |
| 歌唱劳模钱春 | 山东快书 | 短篇 | 天津港务局<br>艺术团<br>集体创作 | | |
| 歌唱鸿顺里 | 山东快书 | 短篇 | 马音白 | | |
| 感谢婚姻法旧家变新家 | 山东快书 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 醉鬼 | 山东快书 | 短篇 | 安凤生<br>宋文贵 | 宋文贵 | |

（续表八十五）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 欢迎光临 | 山东柳琴 | 短篇 | 吴环村<br>甄金堂 | 甄金堂 | |
| 八亿军民心花放 | 山东琴书 | 短篇 | 宋东安 | | |
| 歌唱晋桂香 | 山东琴书 | 短篇 | 夏之冰<br>兰思 | | |
| 春节新四喜 | 什不闲 | 短篇 | 荣少昌<br>陈寿荪 | | |
| 刀 | 对口词 | 短篇 | 食品厂业余文艺创作组 | | |
| 红心颂 | 对口词 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 红旗 | 对口词 | 短篇 | 冯宝良 | | |
| 抗震救灾的胜利 | 对口词 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 背篓日记 | 对口词 | 短篇 | 赵连甲<br>薛宝琨<br>郝爱民 | | |
| 突击政治赶大庆 | 对口词 | 短篇 | 梁新普 | | |
| 革命战士的枪和宝 | 对口词 | 短篇 | 柳向忱 | | |
| 痛击侵略者 | 对口词 | 短篇 | 杨志刚 | | |
| 越南竹 | 对口词 | 短篇 | 李学鳌原作<br>南开曲艺团改编 | | |
| 赞焦裕禄同志 | 对口词 | 短篇 | 柳向忱 | | |
| 王家大院翻身记 | 拉洋片 | 短篇 | 阿吴 | | |
| 国庆日 | 拉洋片 | 短篇 | 董平 | | |
| 中苏友好 | 鼓词 | 短篇 | 王大成 | | |
| 中苏同盟喜成功 | 鼓词 | 短篇 | 谢纯一 | | |
| 太平鼓舞 | 鼓词 | 短篇 | 车志洪 | | |
| 布厂保全的爱国精神 | 鼓词 | 短篇 | 子通 | | |

（续表八十六）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 打毒蛇 | 鼓词 | 短篇 | 思奇 | | |
| 四郎探母 | 鼓词 | 短篇 | 周行 | | |
| 永远跟着毛主席 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪<br>孟然 | | |
| 叶公好龙 | 鼓词 | 短篇 | 宗福全 | | |
| 巧织女 | 鼓词 | 短篇 | 张剑平 | | |
| 生的伟大死的光荣 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 宁死不屈 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 边关情 | 鼓词 | 短篇 | 廖仲宣改编 | | |
| 旧恨新仇 | 鼓词 | 短篇 | 裕昆 | | |
| 好闺女 | 鼓词 | 短篇 | 吉亮 | | |
| 齐心合力热烈来招待 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 红小兵慰问军属 | 鼓词 | 短篇 | 笑暇 | | |
| 红歌祝国庆 | 鼓词 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 红旗招展 | 鼓词 | 短篇 | 萧孟贤 | | |
| 考核 | 鼓词 | 短篇 | 吕舒怀 | | |
| 杀你个连根不留 | 鼓词 | 短篇 | 吉典 | | |
| 伟大的苏联展览馆 | 鼓词 | 短篇 | 王亚平 | | |
| 过新年劝妻转变 | 鼓词 | 短篇 | 关德俊 | | |
| 羊倌和徒弟 | 鼓词 | 短篇 | 夏之冰改编 | | |
| 买画 | 快板 | 短篇 | 高元钧<br>李润杰<br>常宝华<br>孙来奎 | | |
| 防洪模范王洪香 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 合家欢乐过春节 | 鼓词 | 短篇 | 樊弢夫 | | |

（续表八十七）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 光荣军属姜锡康 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 后勤英雄金鹏汉 | 鼓词 | 短篇 | 樊弢夫 | | |
| 行贿后的坦白 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 祁建华 | 鼓词 | 短篇 | 王允平 | | |
| 伊拉克人民站起来 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 鸡蛋变糖葫芦 | 鼓词 | 短篇 | 老合家 | | |
| 杜鲁门的祈祷 | 鼓词 | 短篇 | 王友梅 | | |
| 李承晚的罪恶 | 鼓词 | 短篇 | 燕生 | | |
| 李顺达互助组 | 鼓词 | 短篇 | 钟琨 | | |
| 技术革新小老虎 | 鼓词 | 短篇 | 夏之冰 | | |
| 坚守文衡山 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 彻底摧毁一贯道 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 姐妹俩 | 鼓词 | 短篇 | 段保林 | | |
| 周会明种棉花 | 鼓词 | 短篇 | 今是 | | |
| 国庆回忆 | 鼓词 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 郑秀云翻身 | 鼓词 | 短篇 | 赵庆维 | | |
| 姑娘到底为什么 | 鼓词 | 短篇 | 杨万清<br>于宝琛 | | |
| 钢棍磨撞针 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 送友参军 | 鼓词 | 短篇 | 林彦 | | |
| 美国为什么对日单独讲和 | 鼓词 | 短篇 | 黄昶 | | |
| 看护员张英环 | 鼓词 | 短篇 | 黄安 | | |
| 看展览会去 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 勇士夜袭金门岛 | 鼓词 | 短篇 | 窦刚 | | |
| 要酒菜 | 鼓词 | 短篇 | 李成林口述 | | |
| 草木皆兵 | 鼓词 | 短篇 | 周行 | | |

（续表八十八）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 指路明灯共产党 | 鼓词 | 短篇 | 思奇 | | |
| 将革命进行到底 | 鼓词 | 短篇 | 李云飞<br>林针 | | |
| 狠打美国兵 | 鼓词 | 短篇 | 吕琪 | | |
| 祖国的儿子 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 给斯大林元帅祝寿 | 鼓词 | 短篇 | 张克夫 | | |
| 炮轰金门岛 | 鼓词 | 短篇 | 沙鸥 | | |
| 海上英雄金源镇 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 党员金波斗争史 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 党费 | 鼓词 | 短篇 | 张鹤琴 | | |
| 铁窗红花 | 鼓词 | 短篇 | 李子泉　刘鹏 | | |
| 赶集 | 鼓词 | 短篇 | 侯立身 | | |
| 借蜜 | 鼓词 | 短篇 | 张仿佗 | | |
| 热血巾帼 | 鼓词 | 短篇 | 张鹤琴 | | |
| 破晓枪声 | 鼓词 | 短篇 | 陈笑暇 | | |
| 谁是我们最敬爱的人 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 诸金妹翻身 | 鼓词 | 短篇 | 樊川 | | |
| 渔民恨 | 鼓词 | 短篇 | 樊川 | | |
| 梁改莲找对象 | 鼓词 | 短篇 | 赵玉枢 | | |
| 婚姻自由 | 鼓词 | 短篇 | 王鹤 | | |
| 盖宿舍 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 盖斯杰暴行 | 鼓词 | 短篇 | 鲁扬 | | |
| 婆媳腾房 | 鼓词 | 短篇 | 樊川 | | |
| 喜事重重 | 鼓词 | 短篇 | 杨金亭 | | |
| 黑暗到光明 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 揭破鬼计 | 鼓词 | 短篇 | 贾武兴 | | |

（续表八十九）

| 名　称 | 曲　种 | 篇幅 | 作者、改编者、整理者 | 首演者及首演时间 | 作品发表情况 |
|---|---|---|---|---|---|
| 鲁迅卖书 | 鼓词 | 短篇 | 彭久 | | |
| 智胜小金刚 | 鼓词 | 短篇 | 郑继遂 | | |
| 傅鸿宾的新发明 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 韩玉梅退道反特 | 鼓词 | 短篇 | 汪洋 | | |
| 象棋迷 | 鼓词 | 短篇 | 程笑东 | | |
| 新中国万岁 | 鼓词 | 短篇 | 朱学颖 | | |
| 新灯下功夫 | 鼓词 | 短篇 | 葛翠琳 | | |
| 新曲艺 | 鼓词 | 短篇 | 关连诚 | | |
| 雷锋过星期天 | 鼓词 | 短篇 | 姚成章 | | |
| 群丑宴白宫 | 鼓词 | 短篇 | 富少舫<br>林彦 | 富少舫 | |
| 解放军舍身助群众抢险 | 鼓词 | 短篇 | 曾厚 | | |
| 漆室女 | 鼓词 | 短篇 | 郝庚廉 | | |
| 算卦 | 鼓词 | 短篇 | 冯锋 | | |
| 模范工程师于松如 | 鼓词 | 短篇 | 孟伯 | | |
| 模范团员李宗周 | 鼓词 | 短篇 | 黄安 | | |
| 模范党员李世英 | 鼓词 | 短篇 | 陈寿荪 | | |
| 慰问团到朝鲜 | 鼓词 | 短篇 | 尹一之 | | |

# 音　　乐

**京韵大鼓音乐**　　京韵大鼓音乐是清代同治、光绪年间以木板大鼓为基础，在天津由宋五、胡十、霍明亮及其后众多男女艺人刘宝全、白云鹏等改革而成的。初称“怯大鼓”。

京韵大鼓的演唱初以天津语音为主，二十世纪一十年代后渐以北京语音为主，但至今其中仍保持着明显的天津语音及其韵味。天津语音最突出的特点是阴平字的低平调。在京韵大鼓的〔甩腔〕中只要唱词尾字为阴平字，且由较高音下行至尾字时，尾字音腔必为天津语音味道。如：

选自《剑阁闻铃》
（骆玉笙演唱　李　光　张子修记谱）

4/4 4 4 | 6 6 3 5 2 3 2 | 1 （下略）
狂 风 吹 散 各 西 东。
△

选自《伯牙摔琴》
（骆玉笙演昌　韩宝利记谱）

4/4 2 3 5 | i （i i） i 5 i | i 0 2 6 4 4 |
约 定 了 汉 阳 相 会

4 0 3 2 6 | i - 1 2 2 （3 | 2 1） 6 6· 5 （3 2 | 1） （下略）
再 等 来 春。 （哪 啊）
△ △

选自《愚公移山》
（阎秋霞演唱　李　新　韩宝利记谱）

4/4 i 3 6 4 3 | 2 3 5 5 6 i | 6 5 4 3 2 3 1 2 |
他 满 面 带 羞 惭， （哪） 他 才

5· 3 2 1 6 1 5 | 1 - - （下略）

跟　　跄着下了南　山。

京韵大鼓音乐为板腔体，是北方曲艺中音乐发展较为完善的曲种之一。它早期演唱更富于歌唱性，二十世纪一十年代末演变为说唱结合的风格。

京韵大鼓的唱词以七言上下句为基本形式，亦有五、五格十言句式存在。一般唱段的第一个上下句落于同韵平声字；段落内部上句多落于仄声字，下句落于同韵平声字。演唱中常在句前和句中加入衬字、衬词、衬句，导致句子往往长短不齐。如王红宝在《卖油郎独占花魁女》中演唱的七字句唱词：

秦重掏出五十两，
递与（那）开店（的）王九娘。
九妈（妈）见了（银子）心欢喜，
满脸赔笑灌米汤。

如张小轩在《草船借箭》中演唱的十字句唱词：

汉刘王（这）灭秦楚（这是）龙争虎斗，
传至到汉献帝三国（这才）分头。

如骆玉笙在《剑阁闻铃》中演唱的五、五格十言句式唱词：

直瞪瞪星眸　砢哧哧皓齿，
战兢兢玉体　惨淡淡花容。

在京韵大鼓唱词下句中常运用三字、四字垛句。如金桂宝在《丑末寅初》中的唱词：

（我）猛抬头、遥望见、天上（的）星、星和斗、
斗共辰、恍恍忽忽、渺渺茫茫、密密匝匝、
直冲（着）霄汉、减去辉煌。

京韵大鼓唱词中还可见到顶真体、叠字体、嵌字体、重句体等形式。如：

1. 顶真体

单单的生了一对双啊双的耳，
（她是）耳坠着八宝赤金环。
环生生那柳叶（儿的）眉相衬一对杏核（儿的）眼，
眼赛那秋波（呀）水一般。

（《蓝桥会》张金环演唱）

2. 叠字体

刷拉拉风摆树梢窗前晃，

絮嘈嘈阶前(那)寒虫闹嚷嚷。

(《妓女做梦》陈银如演唱)

3. 嵌字体

花明柳媚爱春光,

月朗风清爱秋凉。

红粉的佳人(他)爱才子,

白发双亲爱儿郎。

(《八爱》刘宝全演唱)

4. 重句体

绣鞋儿一面遮藏一面露,

纤手儿一只舒放一只横。

(《贾宝玉问病》)

京韵大鼓的唱腔主要有〔慢板〕、〔紧板〕两种。〔慢板〕中的〔平腔〕是该曲种的主要唱腔。由于情感表达和段落结构的需要,还运用〔挑腔〕、〔预备腔〕、〔甩腔〕、〔长腔〕(大腔)等特殊的腔调。这些腔调均有固定的形式和用法。此外,京韵大鼓中还运用〔垛板〕、〔插入腔〕等。由于这些形式在运用中缺少规律性,因此不能纳入京韵大鼓音乐的程式性形式中。

〔平腔〕,是京韵大鼓唱腔音乐的基本形式。它是一板三眼($\frac{4}{4}$拍)的上下句结构。早期京韵大鼓中的〔平腔〕多自中眼起腔(亦有头眼起腔句型),落腔于板位。唱腔旋律较平稳,节奏较舒缓,歌唱性较强。一般上句落"1"音、下句落"5"音,或上下句均落"1"音。这种唱腔用于平稳的叙述。如:

1 = D

选自《八喜》

(刘宝全演唱 韩宝利记谱)

4/4 3. 7 6 | 3 6 ( 1 2. 1 3 2 | 1 0 ) i 5 i | 3 5 6 4 |

喜 只 喜 (您 呐)福 字 儿 安

3 2 ( 1 6 1 2123 | 1 1 ) 7 6 | 5. 6 7 6 4 | 3 2 1 ( 22 1 6 |

康 福 上 寿 多 添,

1 0 ) 5 3 5 | 5 2 5 3 5 ( 11 6123 | 1 ) 5 5 3 3 |

(我)喜 只 喜 福 禄

高 高 寿 绵

绵。 （哎 我） 喜 只

喜 福 如 东 海 （你 是）

长 流 水， （呀）

（我） 喜 只 喜 寿 比

南 山 福 涓 涓。（下略）

〔平腔〕中常见旋律较为简练、节奏较为紧凑、上句落音较为自由等变化形式。如：

1＝D

选自《妓女自叹》
（王宝翠演唱 陈 钧记谱）

$\frac{4}{4}$

五 六 岁 上 裹 死 了 脚， 未 从

走 道 是 手 扶 着 墙。（下略）

有时，〔平腔〕中某些字腔又做自由处理。如：

1 = E

选自《蓝桥会》
（张金环演唱　陈　钧记谱）

4/4 5· i 3 5 | 2 3 5 6 3· 2 1 6 | 1 6 1 6 1 2· 3 5 6 |
杉（哪）木的 扁 担 担

3 2 1 3 6 5 3 6 | 5 （下略）
在 肩。

二十世纪一二十年代之交，京韵大鼓的〔平腔〕在保持中眼、头眼起腔形式的同时，末眼起腔形式有了更广泛的运用。如：

1 = C

选自《战长沙》
（刘宝全演唱　韩宝利记谱）

4/4 6 | 5 7 （i 6） i 6 | 5 3 5 6 1 （2 3 |
来 至在 长 沙 府的 城 外

1 1） 5· i | （6 5） 6 6 1 3 | 3 5 （下略）
安 营 下 了 寨，

二十世纪一十年代末，刘宝全变京韵大鼓以唱为主为说唱结合的风格，在〔平腔〕中创造了一种节奏更为紧凑、旋律更为简洁、率直的半说半唱形式。这种形式的普及使得京韵大鼓〔平腔〕的叙事性得到加强。如：

选自《百山图》
（刘宝全演唱　陈　钧记谱）

4/4 6 5 i | 6 6 5 3 6 6 （3 | 2 3） 1 5 5 3 2 |
老 寿 星本 是一 位 掌 教 的

2 5 （5） 4· 4 | 4 6 6 （4 3 | 2 2） 3 0 6 3 2 | 1 （下略）
主， 参 禅 打 坐 在 白 鹤 山。

〔紧板〕，又称〔快板〕，是京韵大鼓唱腔的主要形式之一，常用于唱段的高潮处。〔紧板〕为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的上下句形式，一般闪板起腔、顶板落腔。上句落音自由，下句落“1”音。每句按唱词前两逗和第三逗可分为两个分句，中间加入小垫头。两个分句均闪板起腔、顶板落腔。如：

1 = ♯F

选自《卖油郎独占花魁女》
（王红宝演唱　陈　钧记谱）

1/4 0 1 2 | 3 2 1 2 | 3 ( 3 2 | 3 ) 3 2 | 1. 2 3 5 | 1 2 | ( 3 ) 1 |
伙 计 老 妈儿 快 给 他摆 酒， 陪

1 6 5 | 1 ( 1 6 | 1 ) 5 | 5 3 2 | 1 | （下略）
着 大 爷 饮 酒 浆。

有时由于衬词、衬句的加入使句幅扩充，〔紧板〕中小垫头的运用较自由。如：

1 = A

选自《灯下劝夫》
（张小轩演唱　陈　钧记谱）

1/4 0 5 | 5 52 | 5 ( 216 | 1 ) 6 | 5 5 23 | 5 ( 6. 1 | 2 ) 5 | 5 5 | 61 0 | （下略）
（您 爱 听） 大 鼻子宝 林儿 《温 凉 盏》，

〔紧板〕在演唱时于结构处理上一般较自由，常在下句或上下句中间省略小垫头。如：

1 = A

选自《灯下劝夫》
（张小轩演唱　陈　钧记谱）

1/4 0 1 2 | 3 3 2 | 7 2 3 2 | 3 2 | 1. 1 | 1 2 1 | 6 ( 1 6 | 1 ) 5 |
有 一个 许 寿 全 他 又 唱 胡 子 又

5 5 | 6 3 | 3 2 | 2 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 | 2 |
唱 老 脸， 要 听（这）《八 大 锤》，说 六 月

2 | 2 | 7 2 | 7 2 | 2 3 | 5 6 | 1 （下略）
初 一 死 了 （这 位） 王 楞 仙。

〔挑腔〕,是一种专用腔。由于其音域较宽,旋律高挑后急剧下落,有利于表现强烈的感情,又称作高腔。〔挑腔〕作为上句用于唱段首句称为〔起腔〕,在唱段中间〔挑腔〕一般用作下句。〔挑腔〕由七字句或十字句唱词的第三逗唱腔构成,唱词字位及唱腔有着基本固定的格式:在七字句〔挑腔〕中,唱词第三逗是五六七三个字,第五字唱腔起自中眼、收于板位。第六字唱腔起自头眼、收于末眼。第七字唱腔起自板位、收于中眼(有时延长至下一板位)。唱词第五字一般为仄声字,第七字(尾字)为平声字。如:

1 = D

选自《妓女自叹》
(王宝翠演唱　陈　钧记谱)

4/4 i6 i i665 | 5♯4 5 53 2 5 3 2 | 5 32 1 1 1 - |
妓 (呀) 女 (呀 是)无 有 客 (呀)

(1 11 1 1) i i2 7 76 | 5. 6 7. 2 6 4 | 5 3 2 1 - | 1 0 (下略)
暗 悲 伤,

如上例所示,〔挑腔〕的曲调也是基本固定的:

4/4 i 7 6 | 5 7 6 4 | 3 2 1 0 | (七字句第三逗)
五 六 七,

4/4 i 7 6 | 5 7 6 4 | 3 2 1 0 | (十字句第三逗)
七 八 九 十,

十字句〔挑腔〕由于唱词第三逗为四个字,因此前两个字占用七字句〔挑腔〕唱词第五字唱腔的位置。即第七字唱腔只占中眼,第八字唱腔起自末眼、收于板位。其后两字唱腔与七字句〔挑腔〕相同。如:

1 = ♯F

选自《卖油郎独占花魁女》
(王红宝演唱　陈　钧记谱)

4/4 5. 3 i 6 | 5 (2 1) 5. 5 2 5 | 5 3 2. 3 1 1. |
小 花 魁 梳 洗 打 扮 (呐)

1 (1 1) i 3 5 3 | 3 5 i 6. 5 4 3 | 3. 5 2. 3 1 1. | 1 (下略)

站 在 门 旁，(哎)

〔挑腔〕在旋律上有两种基本形式，除以上谱例外，在七字句第六字（十字句第九字）唱腔中还有以邻音代替"7、4"两音的形式。如：

1 = E

选自《大西厢》
（王红宝演唱 陈 钧记谱）

4/4 5. 3 6 5 | 5 1 5. 5 3 2 1 2 | 3. 2 1 1 (6. 1 2 3 |

崔 莺 莺 她 得 了 不 点儿 病 (啊)

1. 1 1 1) 3. 5 6 3 | 5 3 5 i 6 i 5 3 | 3 53 2 32 1 - | 1 (下略)

躺（哪）在 了 牙 床，

二十世纪二十年代前期在刘宝全演唱的〔挑腔〕中，出现了唱词尾字起腔于头眼的形式。如：

1 = B

选自《南阳关》
（刘宝全演唱 张玉恒记谱）

4/4 i | 2 3. (2 5 5 1 6) | i i 6. (6. 1 6 1 2 3 |

炀 帝 无 道

1 1) i 3 | (5) 2 - 6 5 | 5 i 3. 2 | 1 (下略)

乱 朝 纲，

二十世纪三十年代〔挑腔〕的旋律起伏更大，并出现唱词尾字起腔于中眼的形式。如：

1 = A

选自《长坂坡》
（刘宝全演唱 张鸿懿记谱）

4/4 5 i | 3 (2 1 6 5 3) i | i i (3 6 6 i 6 5 3 2 |

古 道 荒 山

1 0 ) 5 i | 2 5 3 2 6 | 5 5 5 0 3 3 2 | 1 （下略）

苦 相 争，

至今，〔挑腔〕一般仍遵循着传统的格式。如：

1 = F

选自《剑阁闻铃》

（骆玉笙演唱　李　光　张子修记谱）

4/4 2 | 2 i i 6 5 | i i i i. 6 ( 3. 2 | 1 1 ) 3 2323 |

何 劳 雨 夜 叹

5 2 6. i 4 | 3. 5 2 3 1. ( 2 1 6 | 1 1 ) （下略）

闻 铃。

当〔挑腔〕作为〔起腔〕句用于唱段首句时，在〔起腔〕句后接〔甩腔〕句，上下两句为一落时，下句（即〔甩腔〕句）自头眼起腔。如：

1 = E

选自《蓝桥会》

（张金环演唱　陈　钧记谱）

4/4 5 1 5 | 1. 5 3 5 2 1 1 5 | 1 – ( 6 1 3 2 |

这 山 长 青 （哎） 云

1 11 1 1 ) i 6 | 5 0 7. 2 6 4 | 3 2 1 ( 12 1 5 |

云 罩 山，

1111 ) 5 5 0 23 2 3 | 5 3 5 5 5 2 3 | 5 5 3 5 5 5 0 35 |

山 里 头 有 古 洞 那 神 仙 就 在 洞 的 里

5 1 1212 1 ( 3 | 2 ) 7 6 5 3 2 | 1 （下略）

边。 （哪）

二十世纪一二十年代之交，随着〔平腔〕中出现末眼起腔形式，〔起腔〕句亦常运用末眼起腔句型。后来由于刘宝全、白云鹏等流派的影响，末眼起腔基本成为京韵大鼓〔起腔〕句较固定的模式。如：

1 = C

选自《战长沙》
（刘宝全演唱　韩宝利记谱）

4/4 1 | 3. （2 3 5 6 5） 1 6 | 1 6 5 （6 5 1 3 2 |
忠　义　无　双

1. 1 1 1 1） 5 1 | 2 1 6 1 2 6. 5 5 6 | 3. 2 1. （2 1 6 |
美　髯　公，

1. 1 1 2 1） 6 6 | 6. （5 3 5 6） 3 5 | 6 1 6 1 6 6. （1 6. 1 6 2 |
周　仓　和　关　平

1 1 1） 1 3 | 3 （1） 1 6 5 | 5. 1 3 2 3 1. （2 1 6 |
二　英　雄。

1 1） 1 3 5 | （5 6） 1 5 1. | 0 1 5 1 5 |
还　有　五　百　校　刀

1 3. 3 2 1 6 1 | （1. 1 3. 5 6 3 | 5. 5 5 5 1） 1 |
手，　关

1 5 2 （6 5 3 5 | 6. 5 6 1） 6. 5 | 5 0 1 1 5 |
夫　子　来　取　湖　南

（5 6） 5. 4 4 | 3. 5 2 1 （1 3 | 2） 7 6 5 3 2 | 1 （下略）
长　沙　城。

〔预备腔〕，为上句专用腔，一般用于完整段落和较大段落结束句之前，与结束句〔甩腔〕构成完满终止形式。如：

1 = D

选自《妓女自叹》
（王宝翠演唱　陈　钧记谱）

4/4 1 2 3 1 | 1 0 3 2 3 i 6 5 | 6 5 3 2 3 2 3 5 |
伙　计　老　妈儿　把　那　灯　（啊）掌

5 1 2 1 5 6 7 | 2 5 5 2 3 | 5 2 3 5 5 3 2 1 2 |
上，　忽　听　得　那　花　鼓　谯　楼　上　这　不

5. 6 4 3 2 5 3 2 | 1 1 1. 2 1 | (2 1) 7 6. 5 3 2 | 1 （下略）
仓（嗯儿）啷　啷　起　了　更　梆。（啊）

〔预备腔〕唱词尾腔依据字调的不同有两种形式，当唱词尾字为上声字时，〔预备腔〕为以下形式：

1 = G

选自《黛玉焚稿》
（白云鹏演唱　张鸿懿记谱）

4/4 5 6 | 3 0 6 i | 5 i 6 i 3. 5 |
世　界　上　哪　有　这（个）样　的

5 0 6 5 6 i i 4 3 | 2 3 4 6 3 2 7 6 | 7 （下略）
风　流　子，

当唱词尾字为去声字时，〔预备腔〕为以下形式：

1 = G

选自《哭祖庙》
（白云鹏演唱　孙丽云记谱）

4/4 0 i 3 | 5. 6 i 0 i i 3 | 5. 6 i i 6 5 |
邓　士　载　（他）涉　险　成　功

5 3 ⁵3 6 6 | ⁶3 7 5 6 7 | 2 （下略）
暗 把 阴 平 渡，

有时在演唱中艺人们往往将〔预备腔〕收于末眼，下一板位上的音由三弦等伴奏乐器补齐。如：

1 = G

选自《怀德别女》
（孙书筠演唱 韩宝利记谱）

4/4 i 3 | 5 i i 4 5 | (5 5) i i 5 |
咱 父 女 宁 可 双 双 在

2 7 6· 6 6 | 2· 3 4 6 3 2 7 (6 | 7) （下略）
家 中 饿 死，

1 = A

选自《长坂坡》
（刘宝全演唱 张鸿懿记谱）

4/4 ⁵6 5 | (6 5) i ¹²i 0 | 0 i 6 5 5 2 3 | 2 7 5 6 7 | (2)
长 坂 坡 前 滴 血 汗，

〔甩腔〕，为下句腔，是京韵大鼓完整唱段及较大段落的结束句。〔甩腔〕以唱词尾字唱腔为特征，一般为六小节，唱词尾字落于第四小节板位。尾字唱腔自“5”音下行结束于“1”音。如：

1 = E

选自《蓝桥会》
（张金环演唱 陈 钧记谱）

4/4 2· 3 5 2 3 | 5 ⁶5 3· 2 1 1 | (1 1) 5656 5 2 3 |
在 那 头 上（他）斜 绾 （那） 白* 玉 的

5 2 3 2 3 1 2 1 | (2) 7 6 5 3 2 | 1 （下略）
簪。

* 白：读bé。

有些时候由于唱词尾部叠句形式的运用，〔甩腔〕句幅相应扩大，尾字落于“1”音。如：

1 = G

选自《哭祖庙》
（白云鹏演唱 孙丽云记谱）

4/4 2 3 6 6 i 6 | 0 i 5 i. | 3. 3 5 i 0 |
显 出来 北 地 王 世 子 刘 谌、

4 3 4 3 2 3 4 | 3. 5 3 5 3 2 3 | 3 3 2 1 6 |
汉 家（的）美 皇 族， （是 位） 堂 堂 大 丈

补充性唱词

1 1 1. 2 1 3 | （2） 7 6. 5 3 2 | 1 （下略）
夫。

这种带有叠句的〔甩腔〕句型，一般叠句的两句唱词字数基本相同。如：“汉家美皇族 堂堂大丈夫”、“不似寻常 举止端庄”、“野调无有腔 （这不）绕过小溪旁”等。如：

1 = ♭A

选自《红梅阁》
（骆玉笙演唱 张鸿懿记谱）

4/4 2 5 2 7 | 6 0 i 2 i 6 5 | 6 6 5 3 2 7 6 7 2 2 |
则 见 他 天 生 的 秀

2. 3 5 6 1 （1 1 1） | 6 6 6 2 0 5 | 6 – 4 3 3 |
丽 不 似 寻 常 （啊）他 那

6 6 2 4 3 | 1 – – 1 3 | （2 1） 6. 5 3 2 | 1 （下略）
举 止 端 庄。 （啊）

有的〔甩腔〕句型后半部中有字数相同的两组唱词，尾腔仍保持〔甩腔〕原型。如：

1 = F

选自《剑阁闻铃》
（骆玉笙演唱　李　光　张子修记谱）

4/4 6 ⁴2 4. 5 | 6 6 6 2 | 4 i i 6 5 4 2 |
空 教 我 流 干（了） 眼 泪

2 1 ¹6 5. 6 1 2 | 3 5 2 3 1 - | （下略）
盼 断（了）魂 灵。

在演唱〔甩腔〕时，艺人们常只演唱唱词尾字唱腔的前半部，后半部由乐队补齐。如：

1 = F

选自《丑末寅初》
（金桂宝演唱　陈　钧记谱）

（前略）4/4 5 5 i i 3 3 | 5 i 6 5 5 3 2 1 | 5 5 5 3 2 |
吹 出 来 的 （那） 山 歌 儿 野 调 无 有

3. 2 1 1 1 2 3 | 6 3 2 3 5 6 1 2 | 3 5 3 2 3 2 ³1. （3 |
腔 （啊） 它 就 绕 过 了 这 小 溪 旁。

2 1 i 7 6 5 3 5 | 1 0 0 0 ）‖

在演唱中有时〔甩腔〕前面不用〔预备腔〕。如：

1 = #F

选自《卖油郎独占花魁女》
（王红宝演唱　陈　钧记谱）

4/4 3. 2 5 | 5 ⁶5 3 2 2 5 5 3 2 | 1 2 5 3. 5 2 3 | #4. 5 3 0 5 3 3 |
慢 说 花 魁 她 与 你 同 床 共 枕， 见 了 你 那 油 衣 裳 她

5 3 5 5 5 3 5 | 5 3 2 ³²1 - | （5 6） 7. 2 6 5 3 5 | 5 1 （下略）
八（啦）成 还 嫌 你 脏。 （哎）

〔长腔〕，亦称〔大腔〕，是在〔平腔〕中靠近完整段落尾部用于〔甩腔〕前面的一种吸收皮簧曲调形成的较长的拖腔。〔长腔〕一般用于上句，旋律起伏跌宕、婉转曲折，具有较强的抒情性。就现存音响看，早期曲目中常用的〔长腔〕有四种均沿用至今。

第一种是落“2”音的〔长腔〕。如：

1＝D

选自《妓女自叹》
（王宝翠演唱　陈　钧记谱）

4/4 3 5 6 5 | 5 5 3 2 5 3 2 1 6 | 1 1 1 6 5 |
十　一　　二　　上　（啊）我　们　学

1 2 2 1 6 5 | 6. 5 4 5 5 | 1. 2 1 5 1 1 1 |
弹　　　　　唱，

5 1 5 5 | 2. 3 2 3 5. 6 3. 5 | 6 2 2 7 6 5 6 4 3 |

2 3 5 1 1 6 5 5 3 2 | 2 - - - | 2（下略）

第二种是落“3”音的〔长腔〕。如：

1＝F

选自《丑末寅初》
（金桂宝演唱　陈　钧记谱）

4/4 5. 6 6 i | 5 i 3. 2 1 | 5 5 3 2 1 1 6 1 |
口　横　着　短　笛　　　　吹　得

1 1 5 6 5（6 3 | 5） 6 6 1 5 | 6 1 6 5 6 5 6 |
是　　　　　　　　　自　在　　道

5 - 5 3 | 2 5 2 7 | 6 7 6 5 - | 5 3 2 7 |
遥，　（喂）

6 7 6 7 2 7 3 | 7 2 3 5 | 6 2 7 6 5 6 7 2 7 |

6 5 6 (6) 5 | 6 5 6 1 6 1 | 2 1 3 6 3· 2 | 3 4 3（下略）

第三种是落“1”音的〔长腔〕。如：

1 = ♭D

选自《百山图》
（王凤友演唱　陈　钧记谱）

4/4 1 1 | 5 1 1 3 | 5 6 1 6 5 4 5 3 | 2 3 1· 2 3 5 3 2 |
这 不 走 过 来

2 7 6 1 1 | 1· 0 2323 5 | 2323 5 3 6 5 61 6 | 1· 0 2 5 53 2 |

1 2 7 6 5 3 5 6 | 1· 0 2 5 3· 2 | 1 2 7 6 5 3 5 6 | 1 0 5· 3 2 5 5 6 |

1 6 1 - 5 6 | 1 3· 5 2 1 ♭7 | 7 2 2 1 (1 2 | 1)（下略）

第四种是落“5”音的〔长腔〕。如：

1 = F

选自《鸿雁捎书》
（高六顺演唱　陈　钧记谱）

4/4 5 1 | 1 3 5 (1 1) 1 6 5 | 6 2 1· (1 1 |
我 不 会 骑 马

1· 1 1 1) 2 3· 5 | 2 (2 2) 3 5 3532 1 (1) | 2 - 3 - |
强 学 骑 马，

5 - 5 3 2 1 | 1 6 5 5 (1) | 3 3. 2 1 0 3 5 |

（呀）

2 1 1 6 5 6. 5 | 3 5 6 0 5 3 | 2 1 1 6 5 0 1 |

6 5 2 5 6 1 | 6 5 4 - - | 5 - 5 - | 5 0 （下略）

〔垛板〕，严格意义上不是京韵大鼓音乐中的基本板式。它只是由于唱词提供了某些三字、四字等格式齐整的小段落，因而在演唱中造成了节奏匀整的垛唱形式。〔垛板〕常常是夹在京韵大鼓的〔平腔〕和〔紧板〕中运用的。如：

1 = E

选自《大西厢》
（王红宝演唱　陈　钧记谱）

4/4 5. 3 6 5 | 5 1 5. 5 3 2 1 2 | 3. 2 1 1 1 - |

崔　莺　莺她得了不点儿　病　（啊），

1. (1 1 1) 3. 5 6 3 | 5 3 5 i 6 i 5 3 | 3 5 3 2 3 2 1 - |

躺（哪）在　了　牙　床，

1 - 3 5 5 3 2 | 3. 2 5 5 1 2 1 | 2/4 1 2 1 1 0 | 【垛板】 3. 2 3 |

茶　呆　呆　（嗬儿）闷　悠　悠，　茶　不　思

X. X X | 2 3 1 2 3 1 | 2 3 1 2 3 1 | 2 1 2 1 | 2 1 2 2 |

饭　不　想　冷　冷清　清　凄　凄凉　凉　独自一人　闷坐香闺

2 2 2 3 2 | 1 2 3 2 | 【甩腔】 4/4 5 0 3 6 5 | 6 5 5 3 5 5 5 1 2 |

低头不语，（我）躺在牙　床，　口含着指　甲　盖儿　是

3 5 3 3 3 5 3 5 | 5 1 1 1. 2 1 2 | (2) - 7 6 5 3 2 | 1 （下略）

手儿托着小　腮　　　帮。（啊）

选自《大西厢》

（王红宝演唱　陈　钧记谱）

1/4 X X | X | 2 3 2 | 3 2 | 3 2 | 3 2 | 3 2 |

你看　她　款　动　金莲　摇摆　溜秋　搭里

3 2 | 3 2 | 3 2 | 5 3 5 | 5 3 3 5 | 7 3 2 | 3 2 | 3 |

搭讪　颟里　颟顸　不　言　不　语　赶　上　前去　啪！

〔插入腔〕，亦称〔带腔〕，即在京韵大鼓演唱中插入的其他腔调。〔插入腔〕的运用早在清末就已存在，并以皮簧腔为多见。如：

选自《子期听琴》

（骆玉笙演唱　韩宝利记谱）

1 = G

4/4 3. 6 5. 3 1 (7 6 5 6 | 1) 2 5 2 2 | 2 7 6 5 5 3 5 6 7 |

俺　姓　钟　　　　名子期　外　人

6 4. 3 3 5 | 5 1 (3 2 3 5 5 6 5 6 1) | 2 2 3 5 - | 3 5 2 5 |

恭　敬，　　　家住　在　马鞍山前

7. 6 5 2 2. | 2. 7 6 7 2 6 (5 6 5 3 | 2) 2. 3 1 2 3 5 | 2 3 2 7. 6 5 （下略）

八　里之遥　集　　　贤　　村。

二十世纪二三十年代刘（宝全）、白（云鹏）、张（小轩）三派鼎立。刘派的演唱高亢挺拔、清脆嘹亮；白派的演唱苍劲朴拙、声柔味纯；张派的演唱黄钟大吕、粗犷豪放。三派之中以刘派传人最多，影响最大。二十世纪四十年代以来，骆玉笙的演唱风格逐渐形成，她以宽广明亮、甘美醇厚的嗓音和委婉细腻、柔美传情的演唱蜚声于曲坛。

京韵大鼓在演唱时演员手执鼓、板，随乐队伴奏有规律地击打。在演唱同时适度运用

来自于戏曲中的表演动作和身段，将唱与做结合在一起。

传统乐队伴奏以三弦、四胡为主，偶亦使用琵琶，弹拉分合有致。在新创作品演唱时，乐队中常加入大提琴、二胡等乐器，以增加音乐的色彩和厚度。伴奏音乐主要用于前奏、间奏、小垫头等处，演唱中乐队主要随腔伴奏。

**天津时调音乐**　天津时调是在清末流行于天津的一些用天津方音演唱的时调小曲的基础上形成的地方曲种。二十世纪五十年代以前称为时调。时调演唱的曲调有〔靠山调〕、〔老鸳鸯调〕、〔新鸳鸯调〕、〔大数子〕、〔拉哈调〕、〔怯五更〕、〔小五更〕、〔解狱〕、〔后娘打孩子〕、〔悲秋调〕、〔下盘棋〕、〔十杯酒〕、〔画扇面〕、〔山西五更〕、〔三国五更〕、〔淮调〕、〔对花〕、〔反对花〕、〔鲜花调〕、〔探清水河〕、〔小放牛〕、〔大五更〕、〔十朵花〕、〔绣荷包〕、〔叠断桥〕、〔银纽丝〕、〔绣麒麟〕、〔叠落金钱〕、〔十二月采花〕等等。

天津时调用天津方音演唱其语音调值与北京语音对照如下：

| 调类 | | 阴平 | 阳平 | 上声 | 去声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 调值 | 天津 | ˩ 11 | ˥ 55 | ˨˦ 24 | ˥˧ 53 |
| | 北京 | ˥ 55 | ˧˥ 35 | ˨˩˦ 214 | ˥˩ 51 |
| 例字 | | 妈 | 麻 | 马 | 骂 |

〔靠山调〕，是天津时调的主要曲调。〔靠山调〕的唱词为七言四句结构，一般各句落于同韵阴平字，但唱词中亦常有尾字平仄不拘的现象。〔靠山调〕是一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的单曲体。它的唱腔是五句结构，由四句唱词加一句虚字衬腔构成。虚字衬腔一般加在第三句后面。五句唱腔落音为“5、5、1、5、1”。第五句唱腔是第三句唱腔的变化重复。早期唱腔较沉闷、忧郁。如：

选自《七月七》
（赵宝翠演唱　王治远记谱）

1 = D

【靠山调】

2/4 (5 23 | 55 i6 | i - | i 5i | 65) i6 | 5 i 6i |
秋　(喂)

景 （哎 哎）

天儿（啊 哎）

凉

冷 冷 凄

凄，

晚 （哪） 阴 无 晴

（哎 哎 哎） 雨（呀 哎） 点儿

滴。 年 年

3 1 | 2 2 1 | 1 0 2321 | 1 6 6 5 | 3 2 2 1 | 6 6 5 |
都 有 七 （哎） 月

5 6 5 | 5 3 3 2 | 3. 2 1 | 2 5 3 2 | 1 - | （i 6 i 6 |
七， （哎）

6 i ） i 3 | 3 5 3 3 | 3 2 3 5 | 1 2 6 | 6 1 5 |
（哎 咳哎哎 咳 咳

3 5 6 | 6 5 | 5 - | （5 3） i 6 | 6 5 3 2 |
哎 哎） 天 上 的

5 3 2 | 2 2 1 | 1 0 1 6 | 5 6 5 6 | 3 2 1 | 1 6 5 |
牛 郎 会 织

5 1 6 5 | 5 3 2 | 3. 2 1 | 2 5 3. 2 | 2 1. | （下略）
女。

〔靠山调〕中常常加入数唱式唱腔称为〔数子〕。〔数子〕一般加在〔靠山调〕第一句后面，唱词一般为五言或七言上下句式韵文，上句尾字平仄不拘，下句尾字落于同韵平声字。唱腔为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句均落“2”音。如：

1 = D

选自《七月七》
（赵宝翠演唱 王治远记谱）

【靠山调】

$\frac{2}{4}$ 5 | i 6 i | 3 6 5 | 5 3 2 1 | 1 6 5 | 1 - | 1 - |
小（哇） 伙 （啊）

1 （3 2 | 1 3 1 | 2 1 1 6 | 5） i | 6 6 5 | 6 56 i |
进 （呐 哎

哎） 门儿

黑 黑 暗 暗（这 不）清

清 儿 冷 冷，

【数子】

瞧 了 一 瞧 东， 洒 了 一 洒

西， 瞧 瞧 我 的（这 个）儿，

【靠山调】

看 看 我 的 闺 女。 家 （呀 哎）

中 （啊）要 是 无 有 人 （呐 哎）

了 也 就 了 不 的，

狠心的贤妻

你在哪里！

（哎 咳哎咳

咳 咳 哎 咳）

贤妻死得

好不仁义！

（下略）

二十世纪五十年代后〔靠山调〕有了新的发展。这种发展主要表现在唱腔的第三句和第五句上。新的〔靠山调〕将老〔靠山调〕第三、五两句唱词尾字甩腔后半部省略，结束于“3”音。这种变化使得老〔靠山调〕第三、五句尾腔“3 2 1 | 2 5 3 2 | 1 -”消失，而变为“6 5 4 | 3 -”，因此唱段落于3音。新、老〔靠山调〕的味道由此有了很大的改变。

另外，新〔靠山调〕的第一、二句起腔处旋律音区提高四度、衬腔旋律加花变奏，这些变化使新〔靠山调〕比老〔靠山调〕更为欢快、明亮、高亢、激昂，适于表现当代生活情调。这种发展变化后新的〔靠山调〕定名为“天津时调”。例如：

选自《翻江倒海》
（王毓宝演唱　刘玉玺记谱）

1 = C

$\frac{2}{4}$

【天津时调】

三　（哪）　岔

（呀）　河　（呀）

口　有

（哇）　个　陈　塘

关，

东　（啊）　海

龙　王　（啊）　摆

下　了　寿　筵，

32 1 2 32 | 5) 66 | 6632 | 662 i | 3 05 23 1 | (1) 2 7 |
忽见 那 巡海的 夜 叉 跪

6 2 2 6 | 6 2 7 6 | 5 1 3.535 | 6512 1212 | 4. 5 3 (35 | 6532 1 35 |
倒 在 殿 前，

235i 6532 | 1) i 3 | 0 6i 5.643 | 2 3.235 | 2312 7 6 | 0 1 5 (35 |
（哎 哎 哎 哎 哎哎 哎哎哎 哎哎 嗨）

65 i 32 | 5)5 6 | 6 6 3 | i 5 5 6 | 1.235 23 1 | (1) 3 2 |
说 当 年 的 哪 吒 闹 海 今

2. 1 6 5 | 5 2 1 | 1 5 6 | 0 61 5 4 | 3. （下略）
天 又 出 现。

〔大数子〕，是由〔靠山调〕演变出来的一种以数唱为主的形式。由于其数唱篇幅较大，故称为〔大数子〕。〔大数子〕演唱时一般先唱〔靠山调〕第一句，然后转入数唱。〔大数子〕的唱词为五言或七言上下句式韵文，上句尾字平仄不拘，下句必落同韵平声字。如：

1 = G

选自《蚂蚱螨儿出殡》
（佚 名演唱 王治远记谱）

【靠山调】

2/4 i | 0 i 6 i | 3 (56 6) i | 5 53 2 21 | 0 1. | 1. (35 |
大 （呀） 姐

2353 6532 | 1 11 5536 | 5 11 1 2 | 3 12) i 6 | 5 i 3 32 | 5 6 |
窗 外

4 3 | (1) 5 2 | 1 - | 1/4 (5535 | 2/4 2353 6532 | 1 11 5536 |
的

1 11 1 2 | 3 12) 3 5 | 0 i 6 5 | 5 3 2 3 | 5 3 (i i6 | 5 5) 3 5 |
草 从 之 中, 有

6 5 6 | 5 3 2 6 | 1 - | 1 6 5 | 6 - | 0 1 |
一 个 挂 大 扁儿,

5. 6 1 3 | 6 5 4 2 | 5 - | (5 5 5 53 | 2123 5535 | 2355 32 1 |

【大数子】

2 32 5535 | 2353 6532 | 1 1 5536) | (5 11 5 3 | 2. 3 2 5 |
X XX X X | X. 0 0 |
有一个挂大 扁儿,

53 5 653 | 2. 5 2 5 | 3 5 1 35 | 2 1 2 25 | 2 5 3531 |
X X XXX X | X. 0 0 | X X X XX | X X X | X. X X X X X |
听 我 把它 说 清。 它 本 是 这个 算 卦 的, 一(啦)位(的)老 先

2. 3 2 5 | 3 5 2327 | 5. 3 2 5 | 1 3 5 3 | 5. 3 2 5 |
X. 0 0 | X X XXX | X. 0 0 | X X X X X | X. 0 0 |
生。 忙 把 这个 卦 摊儿, 放 在(了)地 流 平。

0 1 3 2 | 5. 2 5 5 | 32 5 3 5 | 2. 3 2 5 |
0 X X | X X X | X X X X | X. 0 0 | (下略)
摆 上 卦(啊) 摊儿, 支 上 了 卦 棚。

〔老鸳鸯调〕,有一板一眼($\frac{2}{4}$拍)和一板三眼($\frac{4}{4}$拍)两种形式,分别称为〔二六板老鸳鸯调〕和〔慢板老鸳鸯调〕。〔二六板老鸳鸯调〕于十九世纪末就在天津流行。〔慢板老鸳鸯调〕是在〔二六板老鸳鸯调〕的基础上变化而成的。两种〔老鸳鸯调〕的唱词均为十言上下句式。上句落于仄声字,下句落于同韵平声字。唱词中经常加入衬词、衬句,〔慢板老鸳鸯调〕下句中还时常加入补充性附加句。如李玉花演唱的〔二六板老鸳鸯调〕《明月五更》:

二双亲将奴我许配（一家玩钱）人（的）手，

十五岁那一年（花红彩轿）娶过门来。

再如许成友演唱的〔慢板老鸳鸯调〕《孟姜女》：

秋季里（落）叶飘摇严霜满地，

孟姜女为寻夫壮志难移（身背雨伞亲送寒衣）。

〔二六板老鸳鸯调〕的唱腔为上下句结构、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的单曲体。上句落“1”音，下句落“5”音。上下句尾各有一甩腔。〔二六板老鸳鸯调〕唱腔流畅、明快，富于抒情性。如：

选自《明月五更》
（李玉花演唱　王治远记谱）

1 = D

$\frac{2}{4}$ (5 i6 5643 | 2312 356i | 5 5 5632 | 5 6i 6543 | 2123 5653 | 235i 6532 |

【二六板老鸳鸯调】

1 11 i6i2 | 1 i2 1 12 | 3 23 5) 6 | 6 2 2 7 | (5 6i 5) i | i 65 (1 6 |
一　天　（啊）　里

1 2 356i | 5 i6 5 2 | i) 6 3 6 | (5 i2i6 5) i6 | 5 5. | (3 21) i665 |
有明　月　月（呀）

i 32 i 65 | 0 3i 6665 | 6. 665 4 3 | 0 3i 64 3 | 20 3 20 1 |
照　满　怀，

1 - | 1 (1 12 | 356i 5 06 | 5) i 65 (676 | 5) i6 5 i6 | 5 0 3 |
想　起　我

6. 5 4 3 | 3 6 5 3 | 1 3 61 6 | 1 (i2 1 2 | 356i) 6565 |
的　命　不　好　这一

i 3 i.6 5 | (5) 5 3232 1 | 1 561 5 (i6 | i) 3 1 35 | 3217 6561 | 5（下略）
世　算　白　来。

〔慢板老鸳鸯调〕的唱腔为上下句结构、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的单曲体。上句落“1”音，下句落“5”音，上下句尾各有一甩腔。与〔二六板老鸳鸯调〕相比，〔慢板老鸳鸯调〕唱词字位节奏加宽了，各逗尾字唱腔拉长了，并加入了小过门或小垫头，曲调更为婉转悠扬。如：

1 = D

选自《风吹铁马》
（许成友演唱　刘玉玺记谱）

4/4 （0 0 5 3 2351 6532 | 1. 1 1 i 6. 5 3 2 | 1 i 6532 1 6 1 2 |

【慢板老鸳鸯调】

3. 2 3 2 i 5 6 i | 5 5 5 5 5 1 | 5 ） 0 7 0 3 2 |
秋　季

2 i （2 i 5 6 i | 5 5 1 ） 0 i 5 6 | i 5. 5 3 2 |
里

（1. 1 1 i 6 5 3 2 | 1 1 6532 1 6 1 2 | 3. 2 3 5 6 5 6 i |

5 5 5 5 5 1 | 5 ） 2 2 i 0 3 2 | 2 i （2 i 5 6 i |
小　姑

5 5 1 ） 0 i 6 i | 5 - i i 6 | 5 - - - |
娘

5 （6 5 3. 2 3 5 | 6 5 6 i 5 5 5 | 5 5 1 5 ） 3 3 #2 |
将

2 2 #i 0 2 i | 2 5 3 2. 6 | i - （5 5 1 ） |
身　躺　至　在

i - i 6 | 6 5. 0 6 i | 6 5 6 4. 5 |

牙 床

3 - - ( 3 ) | 6 - 4 - | 3 3 2. #1 |

上，

3. 2 3 1 | 1 ( 6 1. 6 | 1 i 2 1 2 3 5 2 3 |

5 i 6535 2123 5653 | 2321 6123 1 1 6532 | 1 6 1 2 3532 3235 |

6 5 356i 5 5 5 | 5 5 1 5 ) 2 37 | 0 7 3 2 2 i ( 2 |

思 想

i 5 6 i 5 5 1 ) | i 6 i 5 - | 6 - 6 5 |

起

5 - ( 4. 5 | 3 2 1 2 3 - ) | 3 - 4. 5 |

多 情

3 - ( 1 2 3 ) | 3 5 2 - | 3 ( 3 2 3 - ) |

有 意 的

稍慢

3 5 2 2 1 | 1 - - - | ( 6 i i 2 i 7 6 5 | 3 2 3235 6 5 6 i |

郎

5 5 5 5 5 1 | 5 ) 6 i i 6 5 | ( 5 ) i. 6 5 |

改 变 心

肠，忘了奴家我，

丧尽天良。

（下略）

二十世纪五十年代起〔老鸳鸯调〕已不演唱。七十年代在一些时调唱腔中曾吸收它的旋律。如：

1 = C

选自《军民鱼水情》
（王毓宝演唱　刘玉玺记谱）

2/4（上略）

张大娘　坐在了炕头

上　引线穿针，

（下略）

〔新鸳鸯调〕，唱词亦为十言上下句韵文，上句尾字平仄不拘，下句尾字落于同韵平声字。它的唱腔亦为上下句结构、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的单曲体。上句落“1”音，下句落“5”音。〔新鸳鸯调〕同样以抒情见长，只是在旋律上比〔老鸳鸯调〕更为简洁、精练。如：

1 = D

选自《妓女思想》
（赵宝翠演唱　孙丽云记谱）

4/4

【新鸳鸯调】

1 - 6 5) | 6 i 65 2 #i2 3 2 | i 6i 6 5 2 i i 6 |

春 （哪） 季

6 5 5 5 5 5 32 | 2 1 1 (1 6) | 3 i 6 i 65 4 3 |

里 （呀 哎） 有 （哇）

2 32 1 2 i i 6 | 5 5 35 5 6765 | 4 4 4 5 5 |

妓 女 （呀）

3 2 i 6i 6 65 | i 6 5 65 i 2 i | 2 2 i i 6 5 65 |

闷 （呐 哎） 坐 在 烟

i i 6 5 5 | 3 3 2 2 | 1 - (3 3 3 2 |

花， （呀）

2 3 2 1 1) | 2 i 7 65 5 6 4. 3 | 2 32 1 232i 6 5 |

思 （哎） 想 （呀）

5. 35 5 - | i 6i 6 5 6. 6 i 2 | 2 i 6 i 6 5 i |

起 （呀） 你 是 我 的 那 个 知 （哎） 心 的（个）

6 i i 2 3 5 0 | i 65 5 32 2 32 1 | 7676 76 7 (6 5 6 6) |

小 热 客 （来 吧 呀）

i 6 5 5 3 2 1 3 2 | 5 2 3 2 5 6 i |

这 两 天 不 来（你 就）

6 5 3 2 1 3 2 | 2 0 6 5 6 i | 6 5 5 3 2 3 5 |
为 的 都 是 什 么。

3 2 2 7 6 5 6. 6 | 5 - 5 （下略）

有时在〔新鸳鸯调〕下句中，演唱者于唱腔尾部提前收束，于是出现了下句末落"5"音的现象。在这种情况下，后面的唱腔一般由乐队补奏而变成了唱段的尾奏或间奏。如：

1＝C

选自《双顶嘴》
（赵小福演唱 孙丽云记谱）

4/4 (5 6 5 6 3 5 | 2 2 3 5. 6 | 3 5 2 3 5 3 5 6 | 1 0 6 1 6 |

【新鸳鸯调】

1 - 3 5) | 2 3 2 2 | i 6 6 5 i i |
春 （哪） 季

5 i 6 i 6 5 5 3 2 | 2 1. (1 2) | 3 i 6 5 6 4 3 |
里 （呀） 有 （哇）

2 3 1 i 6 6 5 | 5 6 3 5 6 5 | (6 - 6 6) |
妓 女 （呀）

2 2 i 6 6 5 | 6 i 5 6 i 6 0 | 3 2 2 i i 6 6 5 |
闷 （奈） 坐 在 空

6 5 3 2 5. 6 i | i 6 6 5 4 5 3 | 2 6 5 5 3 2 1 |
（哎） 闺，

1. (2 3 2 3 5 | 2 5 3 2 1 2) | i 2 i 6 5 6 4 3 | 2 3 1 2 3 3 |
忽 （啊） 听

0 i̇ i̇ 6 5 5 (5) | 5 3 5 6 i̇ | 3 i̇ 6 5 6 4 3 |

得 呀 （又 是 那 个）板 房

6 6 5 6 5 3 2 | 1 - - 2 | 7 - (6 1 5 6) |

门儿 一 响 （啊）

3 5 5 3 5 3 2 1 2 | 3 5 5 2 3 5 6 i̇ | 3 5 5 3 2 3 5 |

走 （哇） 进 了 一 （呀） 个 有

2 3 7 6 5 (5) | 5 6 5 2 3 5 | 3. 2 2 7 6 (5 6 1 | 5 5 5) （下略）

情 的 人儿。 （啊）

〔怯五更〕，是江南民歌〔无锡景〕（北方一般称为〔探清水河〕或〔照花台〕）提高五度后的变化形式。〔怯五更〕的唱词为七言四句式，前三句尾字平仄不拘，第四句尾字落于同韵平声字。〔怯五更〕的唱腔为四句结构、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的单曲体。四句落音为“5、2、7̣、5̣”。〔怯五更〕的第一句唱词常为两个五字句。有时第一、二句唱词均为两个五字句。如：

1 = C

选自《盼情郎》
（王毓宝演唱 刘玉玺记谱）

$\frac{2}{4}$ (6 | 5. 6 5653 | 2356 32 1 | 2 02 3 5 | 2. 3 2 2) | 0 2̇ 2̇ |

一 更

2̇ 76 765 | 0 6i̇ 5 3 | 2. (3 2 2) | 0 3 3532 | 7̣. 7̣ 2 |

更 儿 里 月影 儿 照 花

0 72̇ 6 76 | 5. (6 53 5) | 5. 2 5 5 | 0 7 6 | 7 6 6 6 |

台， 才（呀）郎（啊） 定 下 计 （他 说）

0 6 6 | ⁵6 6 5 | 0 6 i 5 3 | 2· ( 3 2 2 ) | 5 2 5 3 2 |
今 夜 晚 上 来， 叫 丫

7· 6 7 6 7 | 2· 3 5 5 | 0 i7 7 | i· 2 6 5 | 0 2 5 3 2 |
鬟 打 上（啊） 四 （呀） 两 酒儿。

7· ( 6 7 6 7 ) | 0 5 3 2 | 3· 5 3 2 | 2 6 7 1 | 7· ( 6 5 6 7 6 |
（哇） 四 （呀） 个（的 那 个） 菜 碟 儿（呀）

5 ) 2 2 7 | 6 7 1 ( 1 1 | 1 ) 2 7 6 | 5 ( 6 5 3 5 6 i | 5· 6 5 3 5 ) （下略）
摆（也 就） 摆 上 来。（呀）

〔拉哈调〕，为〔糊涂调〕的变体，其唱词为七言四句式，在第三、四句之间加入虚字衬词。〔拉哈调〕的唱腔为四句结构、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的单曲体。四句落音为“2、2、6、6”。宜表现风趣、明快的感情。如：

1 = C

选自《要女婿》
（王毓宝演唱 刘玉玺记谱）

2/4 （前奏略）|【拉哈调】0 6 i | 3 6 6 5 | ( 5 ) 6 i i | ²7· 6 7 6 5 |
想 （啊） 起 老 （哇） 话儿

( 5 ) 6 i | 3 5 | 6 i 4 3 | 2· ( 1 2 2 ) | 0 3 6 3 |
细 听 我 来 提， 有 一 户

6 6 i | 3· i i3 | 3· 5 2 ( 1 2 ) | X· X X X | i3 i3 2 5 |
人 家 他 本 姓 徐， 有 个 闺 女 要 个 女

3 2 2 7 | 6· ( 5 6 6 ) | 1 6 1 2 | 3 5 6 | 5 6 1 2 |
婿， （哎 嗨 哎 哟 哎 嗨 哎 嗨

哟）　　　成天跟她娘怄　气着　急。（下略）

〔悲秋调〕，因首唱曲目《青楼悲秋》而得名。〔悲秋调〕的唱词为“七、七、七、五”四句形式，在第三、四句之间加入虚字衬词，〔悲秋调〕的唱腔为四句结构、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的单曲体。四句落音为“3、5、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{6}$”。其旋律高亢、舒展，多表现悲凉的感情。如：

1 = A

选自《青楼悲秋》
（王毓宝演唱　栾桂娟记谱）

【悲秋调】

$\frac{2}{4}$（前奏略）

皓　（哇）月　当　空

明　（啊）　如　昼，

（哇）　妓（呀）　女

自　叹　在　青　楼，

斜　倚（着）栏　杆　紧　皱（着）眉

头，　（哎

哎　哟）　一（呀）阵儿

i 6 5 3. 2 | 1 0 2 3 5 | 5 3 2 2 | 7 2 2 5 | 6 - （下略）

泪 （耶） 悲 秋。

〔悲秋调〕亦有记作一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）形式的。如：

1 = C

选自《叹时局》

（高五姑演唱　孙丽云记谱）

$\frac{4}{4}$ （6 5. 6 5 | 6 5 6 3 5 | 6 5. 6 5 | 6 3 5 6 5 |

5 2 3 5 3 2 3 5 | 6 0 6 5） | 【悲秋调】 2 2 5 3 2 |

床 （啊）

3 2 7 6 5 5 | 6 6 5. 3 3 2 | 3 2 7 6 5 - |

裂 儿 （呀） 斜

3 3 3 5 | i 5 6 i i 2 2 | 5 6 5 5 3 2 |

月 牙 儿 当 空 照，

3 - （3 3 3） | 5 3 5 3 2 2 6 7 | 2 3 2 6 5 |

（哇） 妓 （呀） 女（要 是） 看（哪）报

i 2 5 i i 6 i 2 | i 6 i 5 3 | 1 2 5 3 5 6 5 6 |

聊 以 解 忧， 哪 知 道（来 可 就）

5 3 3 2 1 1 | 2 3 2 7 2 5 5 | 6 - - - |

更 添 了 愁，

1 6 1 2 2 | 3 i 6 5 3 | 5 i 6 5 6 i |

（哎 呀） 中 国 的 时 局

5 3 2 7 3 5 | 2 7 7 6 5· 5 | 6 - - - （下略）
真 堪 忧。（啊）

〔后娘打孩子〕，以曲目名为曲调名。唱词为五言六句形式，奇数句尾字平仄不拘，偶数句尾字押同韵亦平仄不拘。〔后娘打孩子〕的唱腔为六句结构、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的单曲体。各句落音为“5、2、5、2、1、5”。唱腔表现了一种悲伤的情绪。如：

1 = ♯F

选自《后娘打孩子》
（张景焕演唱　刘玉玺记谱）

4/4 （2 12 3 5 6 i | 5 3 5 5 3 2 | 5. 6 i 2 6 5 4 3 |
23 1 2 3 5 1 6535 | 2123 5653 2356 32 7 | 2. 6 2 2）|

【后娘打孩子】
2 3. 2 2 3 2 | 0 7 6 5 - | 2 1 3 53 2 7 6 |
更*（啊） 打 三 更* 里，（呀）

5 （5 5 3 2）| 1 3 3 1 6 | 1 6 5 5 1 |
房 外（这 边） 冷 兮

6 5 5 3 2 7 6 1 | 2 - - - | （2 - 2 7 6 |
兮，（呀）

2. 3 5 6 3 2 7 | 2. 4 3 5 | 2. 6 2 2）|

5 3 3 3 2 | 5 3 3 2 1 - | 2 3 5 2 7 6 |
迈 步（就 把 那） 院 里 走，（哇）

* 更：读jīng。
* 三更：读sān gēng。

5 ( 5 5 3 2 ) | i 7 i i i | 6 6 5 5 6 i |

吓 得 宝 兴（他）桌（呀） 底 下

5 5 3 2 1 6 1 | 2 ( 2. 3 2 #1 2 3 ) | 5 6 5 3. 5 |

眯， 小（呀） 玉

6 - 2 i 7 | 6 6 5 #4 5 i | 3 - - 5 3 |

莲 （哎 她）生 来（的）灵，（啊 啊

2 2 - 3 5 | 7. 6 5 6 | 1 - - - |

哎 哎 哎 哎 哎 哟）

( i - i. 2 7 6 | 5 5 3 ) i. 2 6 | 5. 5 4 5 3 7 |

（我 的）闺 女（就） 跪

2 7 2 ( 2 ) 3 | 3 2 7 2 2 6 5 | 2/4 5 （下略）

在 （了） 地。 （呀）

〔小五更〕，唱词为“五、五、七、七”四句形式的韵文，但各句尾字落音平仄不拘。〔小五更〕的唱腔为四句结构、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的单曲体。各句落音为“5、1、1、5”。此曲表现一种悲凉的情感。如：

1 = A

选自《小五更》

（屈振庭演唱 王治远 高光弟记谱）

4/4 ( 5 1 | 2 36 5553 2321i 656i | 5 5 51 5 6 5653 | 2123 5653 5653 6532 |

1. 6 1 1 1. 6 1 16 ) | i i i 65 5.656 i 2 | i 65 5 ( 56 ) 6 i 6 5 |

一 更 鼓 里 天儿，（啊 啊 呀）

65 4 4 i 5.653 2526 | 1. (2 32 1) 1 65 16 1 | (16 1) 2.323 5 0 i 65 |

一　更鼓　里天儿，思　想　我　的才

6 i 5 (33) 2.323 5 6 | 5 53 2526 1. (2 32 1) | 5 32 1612 5323 i.650 |

郎（啊）（怎　么）我（会）睡　不安？这　儿天

0 3 3 5 2 32 1212 | 5 32 2 2376 5656 | 1 1 1 61 2 35 2161 | 5（下略）

不　来（你）把　你　的心　（哎）　改　变。

〔解狱〕，是曲目《叉杆解狱》的简称。唱词的基本句式为五言六句形式的韵文，常有增字而使句子长短不一，奇数句尾字平仄不拘，偶数句尾字一般为阴平字。〔解狱〕的唱腔为六句结构、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的单曲体。各句落音为“5、1、5、1、5、5”。在偶数句后常加长短不一的衬腔。宜表现悲伤的情调。如：

1 = A

选自《叉杆解狱》

（赵小福演唱　王治远　高光弟记谱）

4/4 (6 3 | 5 65 1 3 2.221 71 6 | 5. 5 6 3 5 5 5) | 5. 3 i 65 3532 1 |

一　更　鼓　儿

65 53 2. 1 1 61 21 6 | 5 (5) 3.532 #1 2 1 6 2 1 | 1 3 3 1 65 53 2 |

发，（呀）（哎）又黑　又麻（他　都）要　扛叉，（呀）

5 61 6532 3. 1 1 2 | 1. (1 1 1) 5 5 5 32 | #2 2 21 1 2 2165 |

（哎咳　哎咳哎嗨　哟）　为吃醋　（�）（我就）打群　架，

5 (63 5 61) 5656 1 21 | 6 5 5 3 1 65 6532 | 1 (11 1111) 5 2 2 2 |

（耶）　巡　警营（来　又）把我　抓，　二　指

1. 6 1 65 5 32 3. 5 | 1 (11 15 1) 3 5 5. 3 | 2321 1 23 12165 5 |

大（的　个）捕　条　儿　送（哎）在　县　署　衙，（呀）

3 3 3 3 3 2 2 3 2 1 1 2 1 | 1. 6 5 5. 6 5 6 1 0 |

撇下（我的那个）女 亲 家。（呀 哎 咳哎咳 哎

3 5 3 2 1 1. 2 6 5 3 5 6 1 | 1. 4 5 - | （下略）

哎咳哎咳 哎 咳 咳哎咳 哎咳哎咳 哎）

天津时调演唱时原无表演动作，演员立于场面桌后演唱，二十世纪五十年代撤掉场面桌。六十年代起，演员运用小幅度手势辅助演唱。

天津时调用真声演唱，早期曲目多为悲调，缠绵哀怨、低沉伤感。早期艺人赵宝翠、高五姑等演唱时较注重润腔技巧。新中国成立以来，编演了大量新曲目，使天津时调的音域更为宽广，演唱变早期低沉的风格为高亢、明快、激情洋溢。以王毓宝为代表的新时期的演员在继承前人演唱风格的基础上，运用"疙瘩腔"唱法，并在实践中加强了说唱的成分，扩展了天津时调的表现力，使天津时调更为热情奔放。

天津时调原先只用大三弦伴奏，五十年代后在演唱新曲目时增加四胡、笙、琵琶、扬琴、低胡、大阮等伴奏乐器，丰富了时调的表现力。天津时调的伴奏音乐在五十年代后有了较大的发展，节奏更为铿锵有力，旋律更为丰富多彩。

前奏谱例如：

2/4 ( 6. i | 5 6i 65 3 | 2123 5 06 | 56 3 0 6 | 5 6.i 5653 |

2 3 5 i 6 5 3 2 | 1 i i 2 | 1 i 2 1 2 | 3 0 )

间奏谱例如：

稍慢

2/4 ( 35 | 6535 1 0i | 3235 656i | 5 5 5 5 | 3 23 5 03 | 2123 5 03 |

2353 2532 | i 5 i5i2 | 3523 5.553 | 2235 32 i | i.265 356i | 5 5 3 23 |

5 6 2 7 | 6.666 6663 | 235i 6532 | 1 i i2 | 1 i2 1 2 | 3 6 )

**梅花大鼓音乐**　天津的梅花大鼓音乐，是北京南板梅花调传入天津后，经弦师卢成科等人的再创造、发展而成。其音乐既保持了南板梅花调的传统又具有天津的地方特色，特别是从男声演唱转变为女声演唱，使曲调更加妩媚婉转。女演员特有的嗓音条件及演唱风格，为梅花大鼓音乐创立了新的唱腔流派。

梅花大鼓的唱腔音乐属板腔体，主要有三种板式：〔慢板〕、〔二六板〕、〔上板〕，在这三种板式的基础上构成了各自的唱腔。另外，还有一个被称为“怯何”的专用腔。

〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），是梅花大鼓的主要板式，其基本唱腔为上下两句，两句均是眼起板落。曲调一般分为三个小分句，每分句后均有过门。唱腔开始多是从“$\dot{5}$”音高起，有时甚至从“$\dot{6}$”音高唱，曲调迂回下行。上下两句最后均落于“1”音。

〔慢板〕唱词以十字句为主，亦常有七字句式。句前常加“我表的是”、“有一个”、“你本是”等句头，有时用“哎哪”、“这个”等衬字开头。唱腔首句的尾字均为平声，唱段中，上句尾字落仄声，下句尾字落平声。如：

选自《妓女自叹》
（花四宝演唱　钱国桢记谱）

【慢板】

4/4 (1· 1 1 1 | 1561 5 3 2 3 5 56 | 1 65 1 1 1 5) 53 2 | 1 5 5 3· (3 2161 |
（哎 那）有 一 个

5 5) 5· 5 5· 3 5· 3 | 2· 1 1· 5 6· 5 (3523 | 5 5) 1 1 6 5 6 |
烟 花巷 的 姑 娘 暗 自

6 5 3 3· 2 3 2· 1 | 1 (2 5 1· 1 5 5 | 5235 5 3 2 3 5 56 |
悲 伤，

1 65 1 1 1 5) 53 2 | 5· 3 3 21 1· (3 2161 | 5 5) 3532 1 61 2 3 |
（哎 那）伤 心 埋

2 7 6· 5 165 5 (3523 | 5 5) 3 5 6 1 1 6 | 5· 3 3· 2 3 2· 1 | 1（下略）
怨 养 儿 的 亲 娘。

〔二六板〕，亦称“野知了”或“野鸡溜儿”。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。由上下两句组成，每句四小节，句后均有小过门或垫头，每句中间一般不分节。曲调上句落“3”音，下句落“$\dot{2}$”音，循环往复。如：

1 = F

选自《昭君出塞》
（花五宝演唱　石俊平记谱）

【二六板】

2/4 0 i i | 6 6 i | i 6 i | 3. (5 2 3 | 5) 2 2 |
山 上 倒 有 苏 武 庙， 碑 碣

2 6 2 3 | 7 6 5 6 | 2. (2 2)（下略）
錾 字 是 李 陵。

〔二六板〕唱腔不能独立运用，它必须接在〔慢板〕唱腔之后，然后转回〔慢板〕唱腔，或者下接〔上板〕唱腔。〔二六板〕主要用于叙事，唱词以七字句为主，中间常出现短垛句，句前常加“你本是”等三个字作句头。唱腔也随之加两小节，如：

1 = E

选自《黛玉葬花》
（花小宝演唱　石俊平记谱）

【二六板】

2/4 6 i 5 i | 3. (i 5 6) | 0 i 6 | i i | i 6 i |
你 本 是 病 后 秋 花 身 体

3. (5 2 3 | 5) 2 6 | 2 3 2 | 7 6 5 6 | 2（下略）
弱， 无 有 知 音 甚 可 怜。

〔上板〕，亦称为〔快板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。〔上板〕唱腔由〔二六板〕唱腔紧缩而来，形式与〔二六板〕唱腔基本相同，上下两句，每句七小节，上句落“3”音，下句落“$\dot{2}$”音。如：

选自《昭君出塞》
（花小宝演唱　石俊平记谱）

【上板】

1/4 i | i | i | 6 i | i 6 | i 6 | 3. | (2 | 3) |
娘 娘 开 言 叫 大 雁，

7 | 2̇ | 6 | 6 | 3 | 7 | 2̇ ( 76 | 5 ) （下略）

叫 声 大 雁 你 是 听。

〔上板〕的唱词也是以七字句为主，句前亦常加字，形成不规整的句式，如：

选自《昭君出塞》
（花小宝演唱　石俊平记谱）

【快板】

（前略）2/4 5 ) 2̇ | 1/4 7 6 | 2̇ | 2̇ ( 76 | 5 ) | i | i | i 6 |

失 落 番 营。 昭 君 庙

i 6 | i | i | 3̇. ( 2 | 3 ) | 5 | 3̇ | 2̇ ( 76 | 5 ) |

内 来 悲 痛， 猛 听 得

7 | 2̇ | 3̇ | 3̇ | 7 | 3̇ | 2̇ ( 76 | 5 ) （下略）

半 悬 空 中 过 宾 鸿。

〔上板〕用于唱段的后部，前面通常接〔二六板〕唱腔。它用来营造紧张、激烈的气氛，因此在演唱时，节奏总是越唱越快，有时近乎数唱，越来越快的节奏将唱腔“催”向高潮。结尾时突然放慢，直接转回慢板。如：

选自《二泉映月》
（籍　薇演唱　韩宝利记谱）

【上板】

（前略）3̇ | 1/4 3̇ 2̇ | 5̇ | 0 5̇ | 5̇ 2̇ | 5̇ | 7 | 0 2̇ | 5̇ | 0 5̇ | 5̇ 0 |

这 一 回， 阿 炳 琴 妹 在 泉 边

【慢板】

4/4 5̇ 0 3̇ 2̇3̇2̇3̇ 5 6 | 3̇ 2̇ i i 5 6 | i 5 2 3 4 3 | 2 （下略）

相 会，

“怯何”，是〔慢板〕唱腔中的一个插入腔，一板三眼。据说是一位何姓弦师所创。多用于〔慢板〕段落最后的上下两句中，其形式为：上句末尾字后接一长腔，约六至七小

节，后接下句的前三个字，三字后又拖一长腔，约十小节。上句字末的“怯何”腔落“2”音，下句前三个字后的“怯何”腔落“3”音，中间无过门。曲调低徊委婉，然后转回慢板腔，接唱下句的后几个字。如：

选自《宝玉探病》
（周文如演唱　孙丽云记谱）

（前略）

莫　非　我　的　二　爷　你

【怯何】

前　来　探　病　（啊），

千　万

莫

（啊）

【慢板】

莫要你（哪）高　声。（下略）

梅花大鼓唱腔由若干段组成，每段亦称“落”，段落唱腔的安排以〔慢板〕为主，〔二六板〕和〔上板〕夹在〔慢板〕的唱腔板式中，不能单独使用。

梅花大鼓在唱段中常插入曲牌，如《老妈上京》唱段中插有单弦牌子〔吴桥落子〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕等，有些唱段中插有〔柳青娘〕、〔夜深沉〕、〔万年欢〕等曲牌。

梅花大鼓的伴奏乐器早期仅大三弦，演员演唱时右手击书鼓，左手持板。传入天津时已在乐器中加有四胡、琵琶，演出换手联弹时又加有扬琴等。

梅花大鼓的伴奏音乐主要为前奏及大过门。

前奏，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），除个别有时用两小节外，一般都用十二至十八小节的大前奏，如：

选自《黛玉葬花》
（花小宝演唱　唐晋渝记谱）

4/4 0 0 (2223 6156 | 1 5·6 5 1 6 5 5653 | 2 35 1 3·5 2373 2723 |

5 65 3622 5 i 6 i | 3 6 2623 5365 i·2i6 | 5· 6 2i65 3·56i 6532 |

1612 357656 1·235 2161 | 5 5 6 i 5645 3· 2 | 127656 156535 23535 6532 |

16 4 3 6 2 - | 7 67 2 3·5 2 35 5 6 | 1 5·6 5 1 6 5 0)

梅花大鼓的大过门主要用于段落之间，除普通过门之外，还有两个专用大过门，名为〔上三番〕和〔下三番〕。

〔上三番〕接在慢板腔一落之末时的上句后，一般十一至十三小节。如：

选自《宝玉探病》
（周文如演唱　孙丽云记谱）

【上三番】♩＝69

4/4 (2 0 2 | 2 2 2 3 2161 | 2 2 5 6535 1235 | 2 7 2723 #4 - |

4 - 3· 2 1235 | 2312 3532 1235 3272 | 6373 6373 6373 6373 |

2323 5653 23 5 6532 | 1612 3532 1235 2161 | 5 5 6 i 5645 3. 2 |

127656 1 53 23 5 6532 | 1 4 3 6 2 7 | 7767 2 3 2 5 5 56 | 1 1 1 1 1 5)

〔下三番〕接在一落结尾时的下句后，一般为二十四小节。如：

选自《黛玉思亲》
（花五宝演唱　黄菊生记谱）

【下三番】

4/4 0 51 5 5 6 1 | 6 5 5 03 2 53 2161 | 5 5 5 3 2 3 5556 |

1656 1111 5 03 2 01 | 6151 6 6 5.653 2 01 | 61567 6 i65 356i6535 2 222 |

7.65672 62765672 62765672 6#567 | 253532 123532 2 - | 2 - 2 5 4. 2 |

1612 4. 2 1245 2161 | 5165 3523 5356 7267276 | 67276 5i65 3.56i 6i5i6532 |

1i6532 1i6532 5 6 1612 | 35 6 5643 6 - | 3 - 6. 3 |

2123 5356 2353 235i6532 | 1i6165 iiii 156i 5i65 | 356i 5653 5656i6 5i32 |

1612 3532 1.235 216 | 535i6 535i6 5672 7656 | i65656 i4323 23434323 23432532 |

1.235 2312 7. 7 7 7 | 7656 7 27 6. 5 3 2 | 1 65 1 1 6 5（下略）

〔上三番〕和〔下三番〕在一个曲目中至少用一次，常常用两次或其中一种用两次。演奏时均以“催”的方式处理速度，随着速度的加快和鼓板的配合，这两个大过门成为火炽华彩的器乐曲。

早年，弦师卢成科在演奏间奏曲时，时常用三弦弹奏歌曲、军乐、马号等曲调。二十世纪五十年代后不再使用。七十年代以来，弦师韩宝利和演员赵学义对梅花大鼓的前奏、间奏均做了尝试性的改革，使其有了新意，如梅花大鼓《二泉映月》，不仅唱腔出新，而且前奏也融入了二胡曲《二泉映月》的旋律，板式由原来一板三眼改为一板一眼，如：

2/4 2 5· 6 | 1 65 1 1 | 61 5 5 03 | 2 32 1·235 | 23 7 2723 |

5 6·5 3623 | 5 1 6 1 | 3 6 #4 3 | 2123 5356 | 1216 5613 |

2165 3561 | 2561 2123 | 1· 2 | 7· 7 | 6 56 1 3 |

5 - | 5· 1 6·561 | 5645 3 | 3·535 2321 | 61 6 1· 6 |

3/4 1· 2 35 1 2536 | 2/4 5· 6 5 6 | 2·351 6535 | 1 65 1 1 | 1 6 1 2 | 3 (下略)

还在段落间取消了〔上三番〕和〔下三番〕，将琵琶曲《龙船》的主旋律稍加变化后，用作段与段之间的大过门。

梅花大鼓还有一种被称作“五音联弹”的特殊演奏形式。也称“双琴换手五音联弹”、“换手联弹”。这种形式是由乐队的四个人，每人双臂交叉，两只手同时演奏两种乐器。从舞台左边（下场门）开始：第一人（操扬琴者）右手敲扬琴，左手按右边第二人手中三弦琴杆上的弦；第二人（弹三弦者）右手弹三弦，左手按右边第三人手中的四胡琴弦；第三人（操四胡者）右手拉四胡，左手按右边第四人怀中琵琶的琴弦；第四人（弹琵琶者）右手弹琵琶，左手敲第二架扬琴。这样四个人八只手，同时操作五件乐器。右端是演员司鼓击板，同时演唱短段，如《指日高升》等。每落之间由乐队演奏不同的曲牌，如《鬼拉腿》、《苏武牧羊》、《柳青娘》、《万年欢》、《夜深沉》等。与此相同的还有“七音联弹”，即乐器增至七件，演奏人员也增为六人。这种演奏形式一直延续至今。

**乐亭大鼓音乐**　乐亭大鼓音乐是在河北民歌《庙门开》与平谷调的基础上，经车汉文、王宪章及天津艺人杨莲琴、王佩臣等两代艺人的创造而形成的。

乐亭大鼓使用北京以东、东南一带(含平谷、通县)方音演唱，接近北京话的调值。唱词以七字句、十字句为基础。

乐亭大鼓是板腔体的曲种。早期为一板一眼，每段四句，呈起承转合状态。每句均为八小节十六拍。如：

1 = D

选自《孟姜女寻夫》
（杨莲琴演唱　周春玲记词　钱国桢记谱）

2/4 6 | 6 5 | 5 5 | 3 - | ( 2 5 ) 3 | 3. 2 2 |
封 建 春 秋 动 刀

3 2 1 | 1 ( 5 6 | 1 ) 5 | 6 6 5 | 5 6 5 | i 3 2 1 |
枪， 普 法 天 尊

6. 1 | 5 3 2 | 1 1 6 | 6 ( ♭7 6 | 1 ) 6 | 2 4 | 3 2 |
降 下 方。（啾） 王 翦 下

6. 1 | 6 1 | 1 6 | 6 5 4 | 4 2 | 2 6 |
凡 六 国 诛 灭， 秦

2 6 1 | 1 - | 5 4 | 5 5 4 | 5 2 | 4 1 | 1 （下略）
始 皇 才 得 独 坐 家 邦。

发展为一板三眼后，每句四小节，十六拍。后衍变为以上下句为主的唱腔。上下句的腔由原来的第三、四句构成。每一落的末句有一个拖腔。如：

1 = ♯F

选自《妓女告状》
（王瑞喜演唱　孙丽云记谱）

4/4（前略）5 5 3 2 | 5 6 5 4 3 2 | 1 5 3 5 3 2 |
头 上 的 金 钗 给 奴 家 摘 下

去，身上的衣裳（啊）他也

给奴家扒下来。一领

芦席将奴家我来卷，

三道（吆这）草要（哇）将奴家捆起来。（哎

哎哎哎哎哎哎哎哎

哎哎哎哎）

二十世纪二十年代末经改革后，仍只有一个一板三眼的板式。取消了拖腔，在演唱时常常加句头、句尾，打破了四小节的固定格式，音乐也随之得到变化和丰富。如：

1 = C

选自《洪月娥》
（王佩臣演唱　周春玲记词　钱国桢记谱）

那位老太太说，我的儿你

叫人家今天娶了走，

1) i i 3 5 | i i 6 5 4 4 | 6 1 2 4 6 | 6 6 1 2 |
别像 （这）跟家里 （可）老 不 做 活。你

6· 1 2· 5 3 2 | 2 1 6 (1 2 | 1) 6 5 6 4 2 |
到 了人 家， 公 婆 的

5 3 2 1 6 5 | 1 6 5 4 2 1 | 1 1 2 (4 4 2 |
跟 前（那 可）多 多地要 行 孝，

1) 6· 5 2 5 | 6 6· i 5 4· 4 | 2 3 2 1 6 5 | 5 1 1（下略）
大大伯*子 跟前 （哪）你 的 闲 话 要少 说。

* 伯：读bāi。

若出现两句的唱腔时，则使用四乐句之第三、四句腔。一般在头眼起腔，尾字落在板上。如：

选自《玉堂春》
（王佩臣演唱　张玉恒记谱）

4/4 i 6 i | 6 4 6 6 6 | 6 5 4 2 | 1· (6 1 1) |
王大人 到任来（我 这） 问 案 卷，

6 5 4 5 | 6 5 4 2 | 6 6 1 5 2 | 1 (1 6 1 1) |
洪洞县的 苏三（哪） 害死 夫 君。

1 3 2 2 1 | 6 3 6 6 | 6 6 6 5 | 4 (4 2 4 4) |
今日里（呀 这）本 院 我 提 问 此 案，

4 6 2 1 | 2 2· 1 6· 6 | 5 4 3· 5 2 | 1· (6 1 1) |
瞧一瞧那 苏 三 （哪） 她 是 何 人。

2· 4 6· 1 | 2 4 6 6 1 6 | (5) 6 1 5 | 4 - (4 4) |
只* 顾 得 王 大 人 要 提 此 案，

6· i 4 5 | 6 5 4 2 1 | 2· 6 6 - | 6 1 (1 1) |
忙 坏 了 三 班（哪） 衙 役 人。

6 5 4 4 2 | 1 2 1 - | 7 6 5 6 5 | 4 - (4 4) |
猛 听 得（要 哪） 大 堂 下 说 了 一 声 带，

4 4 2 1 1 6 | 1 1 6 5 4 | 6 6 5 1 2 | 1 - (1 1) | （下略）
南 堂 里（要 着） 提 出 这 位 犯 罪 的 佳 人。

---

* 只：读zí。

乐亭大鼓唱腔靠演唱速度显示唱段的行进阶段。自起唱至末尾通常采用慢—较快—更快—突慢的节奏，最慢时与最快时的速度比可达一比二点五或一比三。如新韵霞演唱的《玉堂春》，速度变化为♩＝88－92－116－160－184－200－80。艺人将这种明显的变化称为慢板、中板、紧板。它的结尾部分如：

选自《玉堂春》
（新韵霞演唱　韩宝利记谱）

♩＝206

（前略）| 4/4 6 6 4 2 1 | 6 1 4 6· 4 2 1 | 4 2 2 1 6 1 4 |
怒 恼 了 她 的（我 们）老 板 （是）一 怒 将 她

4 2 (4 4 | 1) i 6 5 | 2 - 5 i | 2 1 6 - |
卖， 偷 卖 与 沈 洪 做 了 妾

1 - 2 3 | 2 1 6 - | 1 - 0 (i | i) 6 - 6 |
身。我 就 听 见 说， 卖 到

山 西 洪 洞 县， 后 来 的

突慢 ♩＝88

事 情 我 全 闹 不 真。（那） 公 子

他 哎 哟 了 一 声（啊）说

罢 了 我！ 一 跤 栽 倒（就）在

♩＝80

地 埃 尘。 这 一 回

玉 堂 春 与 那 王 景 隆 就 分 了 手，（哇） 到 下 回

三 堂 会 审 审 问 那 玉 堂 春。

乐亭大鼓以本嗓演唱，不使用任何经过修饰的嗓音。

经王佩臣改革后的乐亭大鼓成为二十世纪四十年代以来的一统风格，乐亭大鼓艺人几乎皆宗王，而在多年的发展中也还有所变化。

王佩臣的演唱以“酸”“俏”著称，其晚年更趋于老练、老辣。如：

选自《刘伶醉酒》

（王佩臣演唱 韩宝利记谱）

1＝B

4/4

你 倒 说 你 的 儿 夫 他 吃 了 我 的 毒 酒，

0 6 i i | 5 - 5 4 | 6 i· 6 1 2 | 2 6 - 1 |

现 如 今 死 去（可）整 整 的 三 年。

0 6 - 3 | 4 4 6 6 1 | 1 4 - 4 | 4 6 (4 4) |

今 日 咱 大 家 开 棺 看，

0 i i i | 4 - 5 - | 2· 1 6 - | 6· 1 1 - |

刨 出 来 死 尸 我 也 要 钱。

2 1 2 2 1 | 2 2 1 6 1 | 2· 3 2 1 6 1 2 2 | 2 6（下略）

这 一 前（呦）这 一 后（哇）我（这）来 得 怎 么 那 么 快，

二十世纪五十年代以来，王佩臣的弟子新韵霞在得到王的亲传之后，对乐亭大鼓的演唱风格予以更新。其演唱减少了掏、闪技巧，使演唱庄重多于俏皮；又发展了王佩臣偶有末一字迟出口的唱法，大量运用这一方法增加了唱腔的柔美。

王佩臣另一弟子姚雪芬的演唱更动较大。她“说”的成分大大增多。为增强语气的力度，她将王佩臣可在任何板眼上起唱和新韵霞只在紧板时方在板上起唱的做法，变为紧板后几乎每句都从板上起唱。如：

选自《良心》

（姚雪芬演唱　张玉恒记谱）

4/4 6 4 5 i 6 5 | 3 6 5 6 3 | 6· 2 3· 2 |

就 好 像 那 外 边儿 的 强 盗 来 行

1· (6 1 1) | i· 1 2 2 | 2 - 6· 6 | 6· 5 6 1 |

凶。 慌 里 慌 张 飞 快 地 就 行

1 - (4 4 2) | 6· i 4 5 | 6 3 3· 3 | 6 i i 3 1 6 2 4 |

动， 藏 饺 子 关 电 视（他）一 阵 快 如

1· (6 1 1) | X· X X X | X· X X 0 | 6 6 i 4· 5 |
风！ 饺 子 忙 用 被 窝 盖， 茅 台儿 酒

6 6 - 3 3 | 2 X 6· 6 | 1· (6 1 1) （下略）
就 往 （那 个） 立 柜 里 头 扔。

乐亭大鼓由演员自击鼓与铜片，伴奏乐器为大三弦。它的前奏和过门长短均不固定，前奏约十至十六小节；如：

1 = B

选自《刘伶醉酒》
（王佩臣演唱 韩宝利记谱）

4/4 (1 1· 5 1· 0 1 3 | 2 22 5 3 2 33 2 21 | 1 1 6 11 2 3 2 11 |

1· 1 1 1 15 | 1· 0 5 3 2 22 5 3 | 2/4 2 1 2 23 | 4/4 5 52 32 5 2·355 5·232 |

1 5 6 56 1 6 1·612 | 32 5 2723 5 52 3 5 | 2 2 4 3 32 32 1 |

1 12 6 65 4 2 1 6 | 5 55 5 6 5 11 2 2 | 1· 1 1 1 15 | 1)

间奏在唱段前部约十至十八小节。如：

选自《刘伶醉酒》
（王佩臣演唱 韩宝利记谱）

4/4 (1 1 1 1 | 1 0 1 5 1 5 | 1 2 i 2 3 | i 2 i 6 5 3 5 |

i· 5 6 i 5 i 6 5 | 4 5 3 2 1 6 1 2 | 5 3 2 3 5· 5 5 3 |

2 2 3 5 3 2 1 | 6· 5 3 5 6 3 | 5 5 5 5 5 6 | 1 2 1 6 5 |

4 2 1 6 5 6 5 3 | 2 3 5 6 5 1 2 2 | 1 0 1 1 1 1 | 1 ) （下略）

它的垫头使用接近唱腔的简单旋律，其大小视唱词的密度与唱腔所留的间隙而定。

乐亭大鼓的弦师以卢成科最具特色。他配合王佩臣的唱腔多使用揉弦，利用上抹、下滑等技巧加强王佩臣演唱的韵味。对于前奏和间奏都有大幅度的改进，如《洪月娥》中，他吸收了东北大鼓的间奏旋律，构成整套的过门，对乐亭大鼓原有的曲调有很大的突破。如：

其一：

原过门曲调

4/4 ( 1 5 6 1 1 5 3 | 2 1 2 1 2 | 1 2 1 6 5 4 5 5 | 1 1 2 6 5 16 5 2 |

1 1 6 5 5 3 2 | 2 6 1 6 | 2 1 2 4· 5 | 6 1 3 2 43 2 1 |

原过门曲调

2 1 6 5 4 45 1 6 | 5 5 5 6 5 1 2 1 | 1 0 1 1 1 | 1 ) （下略）

其二：

原过门曲调

4/4 ( 1 1 | 1 1 1 1 5 | 6 - 2 2 | 1 1 - 2 1 |

6· 1 2 1 6 | 1 1 1 2 | 4 - - - | 4 5 3 2 4 2 1 |

原过门曲调

2· 1 6 5 4 5 6 6 | 5 5 5 6 5 1 2 1 | 1· 1 1 1 | 1 ) （下略）

**河南坠子音乐**　二十世纪二十年代传入天津后，音乐上的发展主要是坠子演员乔清秀与其夫乔利元（演员、弦师）及弦师康元林共同对坠子唱腔进行大胆的改革，将多种姐妹艺术的曲调与传统坠子唱腔相结合，创造出独具特色的“乔派”唱腔。“乔派”唱腔受到观众的热烈欢迎，其影响遍及大江南北，从而扩大并提高了河南坠子的声誉，也因此河南坠子久驻天津，成为天津观众喜爱的曲种。

河南坠子的唱词以七字句为主，以十字句为辅，亦常有八字、九字格的句子。

河南坠子唱腔有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）两种板式，一板一眼是坠子唱腔的基本板式。在这两种板式的基础上形成了若干种唱腔，如：起腔、落腔、平腔、快扎板等，其中“平腔”是坠子中运用最多的腔；另外还有：含韵、五字韵、十字韵等附属腔。这些唱腔有规律的衔接，形成河南坠子唱段。

“起腔”，主要用于唱段的开始，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。由上下两句构成，每句后均有过门。一般上句落音不固定，大多落“3”音，也有落“2”音或“1”音，但下句均落“1”音。如：

选自《宝玉探病》
（程玉兰演唱　唐晋渝记谱）

（起腔）
（前略）| 2/4 6· i | 7 76 | 6 6 6 6 | 6 6 3 | 3 - | (5· 3 5 i |
咱 那 记 着 林大姑娘 且 都 不 表，

6 i 6 5 | 3· 2 1 2 | 3 2 3) | 0 5 | 5 5 | 5 3 2 |
（啊那） 咱 再 说

(5 6 5 3 | 2 3 2) | 0 6 | 6 6 | 5 i 5 | 5 3 2 | 1 - |（下略）
宝 二 爷 探 病 一 到 馆 中。

“落腔”，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下两句结构。“落腔”既用于唱腔的开唱也用于叙述。落腔的上句一般无过门，下句腔后有过门，上句有落“5”音或“2”音，下句均落“5̣”音。如：

选自《宝玉探病》
（程玉兰演唱　唐晋渝记谱）

（落腔）
（前略）| 2/4 0 6 | 6 6 | 6 6 5 | 5 5 5 | 2 5 6 | i 3 | 5 5 2 |
宝 二 爷 来 到 天井 内 院，（啊 那）举 目 抬 头

2 1 1 6̣ | 5̣ - | (5· 6 5 3 | 2 3 i 3 | 2 3 2 1 | 1 6̣ 6̣ 5̣) |（下略）
观 分 明。

传统的开唱通常是由两句起腔接两句落腔，反复演唱后转入平腔；也有两句起腔、两句落腔，再接两句起腔，第二次起腔仅上句有过门，下句不用过门，然后直接转平腔。如：

选自《宝玉探病》
（程玉兰演唱　唐晋渝记谱）

（起腔）

（前略）| 2/4 6· i | 7 7 6 | 6 6 6 6 | 6 6 3 | 3 - | (5· 3 5 i |

咱那记着　林大姑娘且都　不表，

6 i 6 5 | 3· 2 1 2 | 3 2 3) | 0 5 | 5 5 | 5 3 2 |

（啊那）咱再说

(5 6 5 3 | 2 3 2) | 0 6 | 6 6 | 5 i 5 | 5 3 2 |

宝二爷探　病已到馆

1 - | (5· 3 5 i | 6 i 6 5 | 3· 2 1 2 | 5 i) | 0 6 |

中。　宝

（落腔）

6 6 | 6 6 5 | 5 5 5 | 2 5 6 | i 3 | 5 5 2 |

二爷来到　天井内院，（啊那）举目抬头

2 1 1 6 | 5 - | (5· 6 5 3 | 2 3 i 3 | 2 3 2 1 | 1 6 6 5) |

观分明。

（起腔）

0 6 | 6 6 | i 6 7 6 | 5 5 | 2 - |

半　轮明月　空中照，

(5· 3 5 i | 6 i 6 5 | 5· 6 5 3 | 2 3 2) | 0 6 |

半

6 6 | ⁶1̇ 3 5 | 5 3 3 2 | 3 2 1 | （下转平腔）

天 阴 来 （呀） 半 天 晴。

乔派唱腔的开唱与传统不同，是从两句落腔开始，由落腔接起腔。乔派的两句落腔是上句多落“3”音，下句落“5̣”音，上下两句间无过门。两句起腔是上句落“2”音，下句落“1”音，每句后均有过门。如：

选自《白猿偷桃》
（乔利元演唱 唐晋渝记谱）

2/4 （5̣ | 2̣ 7̣ 7̣6̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 5̣ 2̣ | 5̣ 5 | ⁵3 2 |

1 2 1 | 5̣ 7̣ 2 | 6̣ 5̣ 2̣ 4̣ | 5̣ 6̣ 5̣ | 5̣）6 | 6 5 |

这 山 长

5 5 | 3 3 | 3 0 | 3 3 | 5 3 3 | 2 1 7̣ |

青 松 松 罩 山， 山 藏 古 洞 是 洞 有

6̣ 5̣ | （3 5 3 2 | 3 5 5 3 | 2 3 2 1 | 1 6̣ 5̣）| 5 5 5 |

仙。 云 蒙 山

5 5 5 5 | 5 3 2 | 1 2 | （3 1̇ ¹̇3 | 3 5 3 5 3 2 |

倒 有 一 个 水 帘 洞，

3 2 3 2 | 1 2）| 5 5 5 | 5 5 5 | 5 3 2 |

传 道 的 老 祖 是 名 叫 王

1 - | （5 1̇ 1̇ | 6 2̇ 6 5 | 5 5 3 | 3 2 1 | 1）（下略）

禅。

有时落腔后接的起腔只唱一个上句，便转入平腔。

乔清秀在乔利元唱腔的基础上又有所发展。其开唱部分新鲜明快，曲调丰富，而且多有变化。如：

1＝D

选自《凤仪亭》

（乔清秀演唱　章沛霖记谱）

小吕布正在凤仪亭上候，（哇）

爽啷啷啷啷，声佩环响（是）来了（那个）仙姑。

吕布闪开（这么）二目看，（奈）

打量貂蝉美人图。

（下略）

乔清秀的开唱与传统相比，不仅是简单的起腔、落腔的颠倒，在颠倒的同时，更增加了曲调的高音、旋律的跳度，并使风格统一，加之演唱富于激情，使唱腔一开唱就极具感染力。

“平腔”，用于唱腔的叙述，接在开唱之后，是河南坠子的主要唱腔。“平腔”一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下两句结构。传统的“平腔”曲调比较简单、朴直。如：

选自《关王庙赠金》

（前略）| 2/4 （平腔）3. 2 3 3 | 3 0 | 3. 2 2 3 | 1 2 1 1 | 2. 2 | 1 0 |

（那 个）问三 爷 这 二 年 咋不到恁 富 春 院，

1. 2 | 1 - | 3. 2 3 3 | 3 0 | 6 3 1 | 3 5 | 2 1 2 | 1 - |（下略）

富 春 院 那个小姑 娘 （那）想 你 亚 赛 失掉 真 魂。

乔清秀演唱的“平腔”曲调华丽、起伏大，有自己独特的风格。不仅与她的开唱曲调保持着统一，且增加了新的音乐素材，有别于开唱。如：

选自《昭君出塞》
（乔清秀演唱 唐晋渝记谱）

（前略）| 2/4 （平腔）2. 3 2 7 | 2 3 2 7 | 2 7 6 5 | 5 2 | 5 5 2 | 5 2 |

望 不见这 长 安 城 一 座，望 不 见 八 门

（7 6 5 | 5）2 3 | 5 2 7 6 | 5 - |【垛句】0 2 7 | 6 7 7 6 |

和 八 关。 望 不

5 5 | 5 2 | 5 5 7 | 2 3 2 7 | 2 7 6 5 | 5 2 |

见 那 九 九 八 十 一 间 朝 王 殿，望

5 5 2 | 5 2 |（7 6 5 | 5）2 3 | 5 2 7 6 | 5 - |（下略）

不 见 满 朝 文 武 百 官。

这是乔派坠子平腔最典型的基本曲调，它是以四小节为一句，上下两句为一基本结构，下句第二小节（“八门”、“满朝”）后有个小过门。唱腔用一个垛句把两个平腔连接起来，第二个平腔的上句与第一个平腔的上句略有不同。演员在演唱时，根据唱词和内容的需要常有些变化，但都离不开这一唱腔的基本形式。

“平腔”与“落腔”、“垛句”及其他腔连接叙述故事，其结构大致是：平腔、落腔、平腔、垛句（或其他腔），后转“快扎板”。一般情况是“平腔、落腔”多次重复，在重复中不断加以变

化。乔清秀的演唱比较注重唱腔的歌唱性，她将叙事与抒情并重，使乔派唱腔颇具特色。

“快扎板”，用于唱腔的结尾，板式有记一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也有记有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），这需根据演员演唱的情况而定。“快扎板”唱腔以上下两句为基本结构，多次反复。一般上句落“5”或落“3”音，下句落“1”音，但全曲结束是落“2”音。如：

选自《宝玉探病》
（程玉兰演唱　唐晋渝记谱）

（前略）| 2/4 0 2 2· 7 | 1 - | 6· i | 3 0 | 6· i | 3 0 |
劝妹　妹　保　重　保　重

6 5 6 | 3 3 | i - | 3 3 | 3 3 2 | 3· 2 |
多　保　重，你　有　了　好　歹　了　不

1 - | 0 3 | 3 6 | 3 6 | 0 5 | 5 6 |
成。二　人　正　是　叙　情

5 0 | 0 i | i 5 | 5 3 | 0 6 | 6 1 | 1 0 |
意，紫　鹃　送　茶　到　房　中。

0 3 | 3 3 2 | 3 0 | 0 6 | 6 6 5 | 6 6 |
这　就　是　宝　玉　探　病

0 5 | 5 6 | 3 0 | 0 6 | 5 6 | 6 - |
病　加　重，到　下　回　黛

6 5 | 6 - | i - | 3 - | 5 3 | 2 - ‖
玉　焚　稿　断　痴　情。

演唱时速度不断加快，在越来越快的演唱中将气氛推向高潮。

“快扎板”的结束形式常见有两种：一种是不带拖腔，自行结束，最后落“2”音（如

上曲例）；另一种是“快扎板”接一句花腔的拖腔结束，结束音落于“5”。如：

选自《二姐楼上》

（前略）| 2/4 3 6 | 6 i 3 | 3 5 3 | 6 3 | 3 3 6 | 3 3 | 3 5 |

二 姐 楼 上 要 寻 死，（啊）楼 下 来 了 张

5 3 | 2 2 | 2 3 | 2 1 | 6 5 | 6 6 | 5 - ‖

相 公。（啊） （哎 呀 哈 依 呀 嗯 哎 呀）

乔清秀演唱的“快扎板”与其他流派不同，她的唱腔速度比其他流派要慢，句尾花腔较长。如：

1 = D

选自《凤仪亭》

（乔清秀演唱 周春玲记谱）

（前略）| 2/4 6 | 6 6 | 5 7 6 5 | 5 - | 5 0 1 1 | 1 2 | 3 5 2 |

小 胆 的 将 军 我 那 猛 烈 夫，（哇）

2 3 5 | 3 2 1 | 6 1 5 | 6 6 | 5 - | 6. 1 |

（嗯 哎 呀 哎 哎 哎， 哪 哈

2 2 | 2 0 3 | 2 1 | 6 1 5 | 6 6 | 5 0 ‖

嗨 嗨 哎 哎 哎 依 呀 嗨 呀 哼）

河南坠子的其他唱腔，如含韵、五字韵、十字韵等属传统坠子的牌子曲，用于叙述故事，以表现独特的情感。这里仅以含韵为例，含韵属于哀叹情绪的唱腔，也称为“叹韵”，该腔的旋律由高向低迂回下行，落于“5”音。如：

选自《宝玉探病》

（程玉兰演唱 唐晋渝记谱）

（前略）| 2/4 7 | 7 6 | 6 6 | 7 6 5 | 5 5 | 5 #4 |

林 姑 娘 （啊 哎 呀 呃）

4 5 | 5 - | 5 - | 5 ( 5 | 5 7 | 6 5 |

5 7 | 6 5 | 5 ) i | 0 2 7 | 6 6 | 4 5 5 |

听 此 言 眼 掉 泪，把（这）

5 5 3 | 5 5 3 | 2 2 #1 | 2 - | 2 ( 5 5 | 2 2 |

宝 玉 哥 哥 叫 一 声，

2 ) 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 1 | 2 - | 1 2 |

（我 就）刚 才 观 花 多 半 晌，（啊） 累 得

2 1 2 2 | 1 2 1 | 2 1 2 | ( 2· 3 2 1 | 2 2 | 2 ) 2 |

我 （就 得） 四 肢 无 力 眼

1 1 | 5 1 | 1 - | 1 7 | 7 - | 7 ( 5 6 |

就 难 睁。（哎）

6 5 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 ) 6 | 6 - |

（哎）

5 6 5 6 | 6 5 4 | 4 - | 5 - | 5 - （下略）

河南坠子的伴奏乐器，主要是一把坠胡和一副简板。早期曾使用过脚梆、小钗和扁鼓等，现在已少有使用。为了丰富河南坠子的伴奏音乐，在新创作的曲目中，常加用扬琴、琵琶、二胡等乐器。

河南坠子的伴奏音乐主要是过门和前奏，常见的过门为二至四小节，如：

2/4 ( i 3 5 3 | 2 3 2 3 5 5 | 3 2 1 2 | 1 6 5 ) |

这种过门多是模仿唱腔。也有较长的过门，称为大过门。常见的前奏是十至十二小节，如：

选自《马前泼水》
（乔清秀演唱　唐晋渝记谱）

2/4 (5 | 2 7 76 | 5 5 5 3 | 2 5 | 3 3 2 | 1 2 1 | 1 2 3 5 | 1 2 3 5 |

2 3 2 1 | 7 67 6 5 | 3 5 7 6 | 5 56 5 3 | 5 6 5 | 5 ) （唱腔略）

较长的有十六小节至多。如：

选自《凤仪亭》
（乔清秀演唱　周春玲记谱）

2/4 ( 5 | 2 6 | 5 5 5 3 | 2 2 2 | 2 7 | 6 6 |

5 6 | 5 5 3 | 2 1 3 | 5 5 3 | 2 3 2 1 |

7 67 6 5 | 3 5 7 6 | 5 5 | 6· 5 2 3 | 5 6 5 | 5 ) （唱腔略）

**单弦音乐**　　单弦是来自于北京的曲种。单弦音乐包括岔曲和牌子曲。岔曲于清乾隆时已传入天津。同光年间，单弦以拆唱八角鼓的形式在天津各茶肆演出。随着单弦艺人的不断来津，牌子曲的演唱形式也在天津各个演出场所盛行。民国后，单弦这一曲种在天津得以较大的发展。

单弦中的岔曲与牌子曲是唱腔的两种曲体形式。旋律上各有自己的风格特色，结构上有各自的组成方式。二者结构的组成方式虽然有所不同但却相互关联。

岔曲：岔曲的基本唱腔是六句，老艺人常称之为“六八句”。“六八句”是指岔曲的曲调为六句（只要中间没有过门就为一句），唱词为八句，这形成了岔曲的曲式特点。按照“六八句”的说法，岔曲的曲调和唱词的安排大致如下：

第一句曲调：含两句唱词，第一句五个字，第二句七个字，后接过门。

第二句曲调：含第三句唱词，七个字，后接过门。

第三句曲调：含两句唱词，第四句四个字，第五句八个字，后接一大过门。

第四句曲调：含第六句唱词，十字破格式，先唱七个字，过门后接唱后三个字。

第五句曲调：含第六句唱词的后三个字和第七句唱词，第七句唱词也是十字破格式，先唱七个字，过门后接唱后三个字。（有时句后紧接唱垛句）

第六句曲调：含第七句唱词的后三个字和第八句唱词，第八句唱词是十个字（有时是十二字或十五字）。

六句唱腔的岔曲也被称为"小岔曲"或"脆岔"，是岔曲的基本腔。演唱时因唱词的繁简及字数的多少而略有变化，其基本格式不变。

岔曲中六句曲调的句尾落音均有一定的规律，第一句落"2"音；第二句落"5"音；第三句落"3"音；第四句多落"3"音，有时也落"5"音；第五句落"2"音，也有时落"3"音；第六句落"3"音。如：

## 赞　　风

1 = D

谢芮芝演唱
唐晋渝记谱

【岔曲】

（前奏略） | 2/4 i 5 i 65 | 3 5 i | i 6 5 6 | 65 3 2 | i6 5 3 2 | 5 6 2 |

烛影摇红焰，透纱窗雨后生寒。

2 - | (5223 5223 | 5223 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1) | 5 i i |

荡悠悠

3 2 2i | 6 5. 6 | i 6 6. i | 5 - | (5556 5556 | 5. 2 1565 |

扬花舞柳，

1 3 32 1 | 3 15 1) | i 5 6 5 | 65 3 5 | 0 2 2 | 2 3 5 i |

雨打荷喧，芭蕉弄影

0 i 5 | i 6 5656 | 5. 6 | 3 - | (3533 3565 | 3213 6532 |

竹韵悠然。

1232 1321 | 6532 1165 | 3213 2161 | 51 3 1 | 2132 1 1 | 5. 2 1565 |

1 3 32 1 | 3 15 1) | 5 i 2 | 3 2 i | 5 i. 5 | 6 65. |
露深秋寒夜，钟声

5 - | (i555 i555 | i555 i565 | 1 21 32 1 | 3 15 1) | 65 5 |
闻远

5 65 3 | 5 6 6 5 | 6 5 3. 5 | 2 6. 5 | 3 2 5. 6 |
寺，送扁舟帆挂高

2 - | (5223 5223 | 5223 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1) |
悬

（垛句）

i 6 i | i 65 3 | 3 5 6 3 | 3 3 6 | X X 03 3 |
急如箭。牧童牛背放纸鸢，松涛恰似

35 6 i | 36 5 6 i | i i 5i65 | 3235 1 | 0 6 5 |
水流泉，柳絮癫狂如飞雪。最可爱麦浪

6. 5 65 3 | 32 1 2346 | 3 - | (5 3 3236 | 6 5 1) ‖
轻翻万顷田。

《赞风》唱词已多于八句。由于唱词增加了，唱腔在第五句曲调后接唱三句七字格的垛句，再接第六句唱腔，结束。

艺人们对岔曲不断发展，在原唱腔的基础上或增加数唱或添加曲牌，使岔曲的演唱形式逐步多样化，进而形成了几种变化曲体。

平岔带数，是“六八句”的一种发展形式，它是在原岔曲的后面加一小段数子句，使唱腔后半段出现明显的节奏变化，整个唱段前松后紧。如：

# 茅店鸡声唱

1 = D

谢芮芝演唱
唐晋渝记谱

（前奏略）【岔曲】 2/4

茅店鸡声唱，惊醒了投宿的客梦破黄粱。

都只为争名夺利

劳碌奔忙，因此上辞别老叟策蹇而行，

归来时月挂林梢

天将亮，

（数子） 1/4

枫林落叶响，吹面晓风凉。野寺山僧把晨钟撞，

路上行人踏银霜。过小桥抬头望，见残星数点

雁成行，止不住那乌鸦乱噪红日上，才想起昨

夜慌忙

把事全忘，寻得老叟菊数朵，只顾

渐慢

登程落在草堂。

大岔曲，其形式与平岔带数大致相同，只是数句较长，后面形成了数子的独立唱段。大岔曲最后的落音大多落“5”音。例如：

## 风雨归舟

1 = F

常澍田演唱
唐晋渝记谱

【大岔曲】

（前奏略）

卸职入深山，隐云峰受享清闲，

闷来时抚琴饮

酒

山崖以

前。忽见那西北乾天风雷起，乌云滚

滚黑漫漫，（大过门略）

唤童儿收拾瑶琴

至草亭前，忽然风雨骤，

遍野起云烟，叭达达的冰雹把山环打，咕噜噜的

沉雷震山川，风吹角铃当啷啷地响，哗啦啦的

大雨似涌泉，山洼滴水满，涧下似深潭，

霎时间雨住风儿寒，天晴雨过

（卧牛）

风 风消云

散，急忙忙驾小船，登舟离岸至河间。抬头

看，望东南，云走山头明亮亮的天，长虹倒挂

天边外，碧绿绿的荷叶衬（着）红莲。打了来的滴溜溜的

金丝鲤，唰啦啦放下了钓鱼竿。摇桨船拢岸，

弃舟至山前，唤童儿放花篮，收拾蓑衣

和鱼竿，一半鱼儿河水煮 一半在长街

换酒钱。

岔曲中有种被称为“卧牛儿”的唱法，它用于唱腔的第五句中间，将该句唱词分为两部分，中间有一小过门，过门前后的唱词是同一字的重复，如上例曲谱中“天晴雨过风（过门）风消云散”的“风”字，就是“卧牛”的唱法。据说“卧牛”一词是满语“停顿”的意思。

在演唱岔曲时，有时第一句的开始节奏很自由，散着起唱，艺人称之为“起字岔”，如：

1 = F

选自《清明赋》
（桂月樵演唱　唐晋渝记谱）

（前略）| 艹

风　和　云

i. 3 5 (i6) 6 6i i3 (i6) 27 6 i 5 6 7 4 53 - (5333 5333)
淡 恰正是 万 卉 争

14. 53 - - | 2/4 (2 23 1565 | 1 2 2 321 | 0 15 1) | 5 i i 6 |
妍, 庆春光

5 3 2 i | 6 5 5 23 | 5 - | 卄 5 6 56. 2 i -
王 孙 公 子

5 - (5516 5516 | 2/4 5 12 1 56 | 1 5 2 321 | 0 15 1) |

卄 2 32 5 i. 6 (2 3 2) 5 3 2 i 65 5 (i 6) (下略)
游 赏 春 山。

牌子曲，单弦牌子曲唱腔是由若干个曲牌连接组成的唱段，属曲牌联缀体。

牌子曲唱腔是在岔曲的基础上形成的，将岔曲的六句唱腔分为前三句和后三句两部分，将前三句称作“曲头”，后三句称作“曲尾”，中间加牌子曲，久而久之，这种形式在单弦演唱中成为固定的模式，“曲头”和“曲尾”也随之成为曲牌。由〔曲头〕、〔曲尾〕中间加入若干其他曲牌的唱段，即成为单弦牌子曲。

牌子曲唱腔有三种形式：枣核儿、腰截儿、牌子曲，这三种形式一种比一种段落结构大。枣核儿是最小的，其唱腔组成就是〔曲头〕、中间加一个曲牌，接〔曲尾〕结束。

腰截儿，与枣核儿唱腔的形式基本一样，只是中间所加曲牌不是一个，而是若干个。腰截儿的前几个曲牌的排列顺序有一定规则：〔曲头〕，后依次是〔南锣北鼓〕、〔罗江怨〕、〔倒推船〕……〔曲尾〕。前三个曲牌基本固定，〔倒推船〕后可灵活一些，有的加数唱、〔石榴花〕，或其他曲牌。最后必须以〔曲尾〕结束。如：

## 大　春　景

1 = #F

常澍田演唱
唐晋渝记谱

【曲头】

2/4 (0 56 1565 | 1 2 0 1) | 0 2 i 6 | 6 i 6 5 | 53 52 | 2 5 2 |
奇 花 荡 漾 柳 絮

5 3 | 2 - | 2 - | (5· 2 1565 | 1 2 0 1) | 0 2 1 6 |

飞 扬， 花

1 6 5 | 2 5 35 | 2 - | 1 - | (1· 2 1565 | 1 2 0 1) |

明 柳 媚

0 2 1 6 | 2 1 6· | 5 0 1 | 1 5 5 | 2 5 6 | 6 1 1 3 |

云外 飘 香， 时 逢 美 景 又 到 艳

6 5· | 5 - | 3· (3 | 2 3 6 05 | 1565 1236 | 5321 7656 |

阳。

【南锣】

3 01 2 3 | 1 6 | 5 5 0) | 6 2 | 1 1 3 | 3 5 6 1 |

到 春 来 雁 百 忙，

5 (5 5 | 1 6 1 6 | 2132 5653 | 23 5 0) | 1 3 | 3 5 (5653 |

春 日 暖

23 5 0) | 3· 5 | 5 (1· 2 | 32 1) 0 1 | 1 1 61 13 | 61 1 3 |

透 纱 窗， 桃 开 杏 谢 梨 花 放。

(5· 6 5 5 | 1 6 1 6 | 2· 3 5 3 | 23 5 0 6 | 5 6 6 63 | 5 5 1 6) |

【罗江怨】

2· 7 2 | 0 2 1 | 1 6 (6 5 | 0 6 3 6) | 1 3 5 | 0 1 6 5 |

杜 鹃 声（啊）悲， 勾 惹 凄

5· 1 3 | (2 6 2 6 | 3 63) 2 | 2 1 0 1 | 2 1 1 6 | (0 6 2 6) |

凉， 渔 翁 樵 夫，

2 3 5 | 5 1̇ 6 5 | 5· 1̇ 3 | (2 6 2 3 | 5) 3· | 3 5 2 1 |
水 面 山 旁， 牧 童

5 6 | 0 1 6 | 5 (2 1 2) | 0 5 5 | 1̇ 5 4 | 0 6 6 |
牛 背 （哎） 把 风 （哎） 把 风 风 筝

5· 4 2 | 1 - | (6 61 2 3 | 1 13 2176 | 5632 5 | 6 65 3523 |
放。

【倒推船】

5 5 5 6) | 5 3 5 | 6 1̇ 5 6 | 5 3 2 | 1/4 5 | 2/4 5 6 1 | 2 (2 2) |
小 桥 流 水

5 3 5 | 2 0 | 3· 5 6 1̇ | 5 - | 3· 5 6 1̇ | 5 6 5 3 |
潺 潺 响，

2 0 2 | 0 5 3 2 | 1· 2 3 5 | 0 2 6 | 1 2 | 2 1 (3 |

2 3 2 1 | 6 1 6 61 | 2 3 2161 | 5· 2 7561 | 2 03 2 3) | 3 5 6 1̇ |
粉 蝶

1̇ 1̇ 6 5 | 6 5 5 3 | (2 3 2 3) | 3 5 | 0 1̇ 6 5 | 3· 5 2 |
双 双 舞 花 旁，

0 5 3 5 | 2 0 5 | 3 2 1 | 0 1 0 3 | 2 3 5 | 6 1 0 5 |
鸳 鸯

3 2 1 | 2· 1 | 1· (3 | 2 3 2 1 | 6 1 6 1 | 2 3 2161 |

2 0 3 2 2 | 2 2 3) | i 5 | 6 i 5 6 5 3 2 | 3 2 5 |
戏 水 风

2 1 6 5 | 6 - | 6. 5 3 | 2. 1 6 | 1. 2 | 3 5 |
吹 浪。

2 7 | 6 7 6 5 6 | 1 2 2 | 0 5 3 2 | 1 2 | i. (2 |

【曲尾】

1 5 6 5 1 2 | 0 1 0) | 2. i | i 6 5 | 4 6 i | 5 - |
歌 罢 一 曲

(1 5 6 5 1 2 | 0 1) 2 i | i i 6 | 6. i 5 | 0 i i | 6 5 3 |
归 来 晚， 临 行 又 把

（卧牛）

3 6 5 | 5 1. | (1 1 1 2 1 5 6 5 | 1 2 0 1) | 2 i i |
高 高 歌

6 5 3 | 3 6 3 | 6 3 2 3 4 | 6 4 3 2 3 5 | 0 3 3 5 |
儿 唱，唱 的 是 天 地 有 情 容 我 老， 碧 天

6 3 | 3 6 | 3 3 3 | (0 3 2 3 5. 3 | 6 5 1 0) ‖
云 外 雁 成 行。

牌子曲较枣核儿、腰截儿在段落上要大一些。曲体结构与腰截儿大致一样，不同之处在于腰截儿曲牌的排列顺序有一定规则，而牌子曲除开始必须用〔曲头〕之外，后面的曲牌可根据需要随意安排，没有固定要求，而且最后也不一定要用〔曲尾〕结束，如〔流水〕、〔怯快书〕、〔金钱莲花落〕等都可用做结束段。

每一个曲牌都有特定的曲调和句式结构，尽管演员的演唱千变万化，但曲牌音乐的

基本特征不变。天津演员常演唱的曲牌有：

〔数唱〕，〔曲头〕之后一般都习惯接〔数唱〕。〔数唱〕的基本唱腔为上下句，多次重复构成唱段。通常曲牌的唱词下句落阴平或者阳平字，而〔数唱〕不同，下句可以落上声或去声字，是其特点。〔数唱〕的唱词正格为四言上下句式，但已不多见，常见的是三、四格的七字句。唱腔的上句落音不固定，有落“5、3”音，也有落“1”音的；下句一般落在“1”音。如：

选自《游春》
（石慧儒演唱　唐晋渝记谱）

【数唱】

2/4 (3. 1 2 5 | 1. 2 1 1 | 0 3 5 16 | 1 12 32 1 | 0 1) 3516 | 1 2 3 |
有一 人 姓

0 3 5 | 6 1 1 | 1. 5 (0 1 | 5 16 1 12) | 1 6 5 3 | 6 5 6 1 |
贾 名 雨， 年纪在 二 十

1 5 3 | 5 23 2 | 2 1. | (1. 2 32 1) | 5 61 1 6 | 2 1 1 |
多 岁儿， 喜的是 丝 竹

6 5 3 | 3 61 1 | 0 (1 5 16 | 1 12 32 1) | 6 1 1 6 |
管 弦， 爱的是

1 6 5 | 5 1 3 | 5. 3 2 | 2 1. | (1 12 32 1) | (后略)
丹 青 水 墨 儿。

〔太平年〕，〔数唱〕后一般接曲牌〔太平年〕。该曲牌由“六、七、七、七”四句为其唱词的基本句式，演唱时常有增字或减字。〔太平年〕曲牌的特点是第三句唱词和第四句唱词后都加有衬词，第三句后加“太平年”，第四句后加“年太平”，并有固定的曲调，如：

1 6 1 | 2； 6 5 35 2 | 5 -
（太 平 年） （年 太 平）

〔太平年〕四句唱腔，每句后都有一小过门，四句唱腔的句尾落音较为固定，一般情况下，第一句唱腔落“6”音；第二句唱腔多落“2”音，有时也落“3”音；第三句唱腔落“1”音，衬腔落“2”音；第四句唱腔落“1”音，衬腔落“5”音。后来，衬腔的唱法逐渐被取消，衬腔的曲调有的成为唱腔的拖腔，有的成为过门音乐。如：

选自《胭脂》
（常澍田演唱　唐晋渝记谱）

【太平年】

2/4 i i 6 | i (6535) | i 6 6561 | i. 6 (6536 | 2) 6i 3 |
身穿　素服　　头上戴儒　巾，　　俯　首

3 i 6i 6 | 3553 6. 5 | 3. 5 (6536 | 2) 6i 3 | 3 i 6i 6 |
而　行（啊）走　过了街　门，　　儒　雅　风流（啊）

53 5 2 5 | 5. 3 2 1 | 1 6 1 | 2 (2165 | 5) 5 5 3 |
令　人可亲　近，　（太　平　年）　身穿着

2 5 3 2 | 2 2 5 | 3. 5 2 1 | (6665 35 2 | 5 0) |
布服（啊）满面　斯　文。

这里的第四句，衬腔已变化为过门了。

谢派创始人谢芮芝演唱的〔太平年〕与众不同，他演唱的第三句去掉了“太平年”的衬词，尾字后加虚字“呀”，尾腔落“2”音后下滑，成为2 7腔，适合表现轻松活泼或幽默讽刺的情绪。是谢芮芝的独特创造，成为谢派的突出特征。

选自《高老庄》
（谢芮芝演唱　唐晋渝记谱）

【太平年】

2/4 (6 5 5 | 0 6 5 6 | 2 23 53 5 | 0 6) 6 2 | 27 2 5 (6 |
那人　未　开口，

5 5) 6 i | i5 6 6 (6 | 5653 2) 535 | 6 i 65 | i 3 33 |
顿足　又把胸捶，　　说我　家员　外姓　高　他那

3 23 21 1 | 2 (5 6536 | 2) 15 35 5 | 6 35 6 0 | 6 35 6 6 |
好把 善（哟）为， 我们这儿 叫 高老 庄 还有 联庄

6 3 2 7 | 7 (6 6532 | 1 6 5 5 | 3) 3 6 5 | 7· 6 5 3 | 6i 3 2 21 |
会，（呀） 我 叫 高 财 呀是我们

16 5 5 25 | 3 21 | (6 65 3523 | 5 5 5 1 | 6· 5 3523 | 5 5 5) | （下略）
太 公 的长 随。

石慧儒演唱的〔太平年〕曲牌，博采众长，又根据感情的需要将唱腔加以变化。如《鞭打芦花》中的〔太平年〕，有的吸取了荣派唱腔（第四句“败雪残花飞满天”），有的吸取了谢派唱腔，比如唱最末一落时，第三句（“原来是芦花絮在了里面”）的尾音，就是谢派腔的变化发展。恰当地表现了闵子骞受继母虐待的悲惨，又表达了对虐待前房子女行为的蔑视。如：

选自《鞭打芦花》
（石慧儒演唱 唐晋渝记谱）

【太平年】

2/4 (6665 3523 | 5 5 5 1) | 6 i 5i | 3 (6 5 23) | 3 i i 2 | 2 (i 2i 2) |
借 着酒 兴 提起了 皮 鞭，

0 i6 i 6 | 5 6 65 3 | 5 22 5 3 | 2 (6 5236 | 2) 2 2 6 | 2 32 7 76 |
叭叭叭的 儿鞭 抽破了衣 衫。 原来是 芦 花

7 32 356 6 | 6· 3 2 2 | 7 (6 7 | 2 16 55 5 | 5) 7 6 | 2 76 536i |
絮 在了里 面， 败 雪 残

6·543 2 (27) | 6 2·3 5 | 6532 1 | (6 65 3523 | 5 5 5) | （下略）
花 飞 满 天。

〔金钱莲花落〕，也称〔金钱落子〕。由“数句”和“甩板”两部分组成。均属上下句形式。曲式结构是在上下句的“数句”重复演唱后加一个“甩板”。“数句”的句与句之间一般不用过门，两句落音较固定，上句落“6”音，下句落“1”音。“甩板”的落音上句或落“5”音或落“3”音，下句落“1”音。如：

选自《高老庄》
（谢芮芝演唱　唐晋渝记谱）

【金钱莲花落】（数句）

2/4 （6 55 | 0656 | 22353 5）‖: 2 21 6 （6）| 2 12 33 |
高员外　未曾说话

2 21 16. | 55 35 6 | 21 6 1 | 5 62 1 | 5 12 3 35 |
先落泪，家门不幸时运微。小老儿膝下无儿

1 21 6 | 06 5 35 | 61 2 1 :‖ 00 0 00 | （5 5）2 |
太惭愧，三个女儿守香闺。（念）说是畜类　（唱）他
（反复唱词略）

【甩板】

i 6i 5. i | 5 i 65 | 56 53 | 32 （2321 | 15 6 61 |
又长两条腿，（呀　哟莲花）

5323 2121 | 32）6 1321 | 1212 2. 1 | 2121 61 2 | 2. 1 1. 6 |
（哎）可怜我的小女儿　夜夜把他陪。

5. 0 | 01 61 2 | 1（321 6. 1 | 2321 5 16 | 55 5）|
（哎呀呼嘿）

〔南城调〕，基本唱腔是上下两句形式，上下两句多次重复构成唱段。唱词的基本句式为四言上下句，句前常加三字头，句中亦常有增字（或减字）。上下句间一般均有过门，有时两句也可连唱。唱腔上句落音自由，下句多落“2”音。如：

选自《摩登遗恨》
（荣剑尘演唱　唐晋渝记谱）

【南城调】

1/4 ( 2 1 | 2 2 | 5 2 | 1 2 | 1 | 2 22 ) | 6 5 | 3 5 | 6 i | 6 3 | 5 | 5 |
在报馆　习　学　年　余，

( 2 21 | 6 1 | 2 1 | 2 ) | i | 6 | 5 35 | 3. 2 | 1 | ( 1 13 | 2 1 |
人　颇　器　重。

6 1 | 2 ) | 6 6 | 6 3 | 3 5 | 2 3 | 6 5 | 3 | 2 | 5 | 3 5 | 6 1 |
正恰　巧　某　机　关，（那）招　考

2 | 2 | ( 1 13 | 2 1 | 6 5 | 6 | 6 61 | 1 3 | 2 1 | 2 | 0 ) （下略）
医　生。

自二十世纪五十年代起，石慧儒为了更好地表现故事内容，常对某些曲牌唱腔做些小的变动，比如在《地下苍松》中为表现华子良受刑后的惨状，在演唱〔南城调〕时，改变了原来的唱法，将“只见他面如黄蜡，形似骷髅”处分为三节并加用长音，后一句“混身血迹，步履艰难”则运用较慢的传统〔南城调〕的尾腔收尾。例如：

选自《地下苍松》
（石慧儒演唱　唐晋渝记谱）

【南城调】

1/4 X. X | X | 5 | 3 | 3 | 5 | ( 2 5 | 6 1 | 2 1 | 2 ) |
同　志　们　一　见　子　良，

3 | 3 | 3 | 1 6 | 5 3. | ( 2 1 | 6 1 | 5 ) | 3 5 | 1 |
吃　惊　非　小。　只　见

2 | 2 | ( 2 | 2 ) | 2 | 5 | i 3 | 3 | 5 | 1 | 3 2 | 2 |
他　面　如　黄　蜡，　形　似　骷　髅。

（尾腔）

( 2 | 2 ) | 6 | 6 | 2 7 6 | 5 6 | 4 3 | 2 | 6 | 1. 2 3 5 |
浑 身 血 迹， 步 履

2 1 | 6 | ( 3 1 | 2 3 | 5 3 | 3 ) | 3 | 3 （下略）
艰 难。

〔四板腔〕，基本形式为上下两句体，多次重复，构成唱段。唱腔的结构规整，上下两句曲调均是板起板落，每一句都是四小节，一板三眼的节拍（共计四板），因此称为“四板腔”。唱腔的上句落“2”音，下句落“1”音。演唱速度稍慢。如：

选自《杜十娘》
（荣剑尘演唱　唐晋渝记谱）

【四板腔】

（前略）| 4/4 6 1. 6 1. 3 2 2 | 5 3 1 3. 2 2 | 5 6 3 2 2. 1 6 5 |
李 甲（啊 啊）在 旁 边 前 思 后

1. 3 2 ( 3 2 1 7 ) | 7. 6 2 7 6 5 3 | 1 3. 5 6 1 5 6 1 5 3 |
想， 欲 言 无 语

2 6 1 0 1 5 6 1 | 3. 2 3. 2 1 - （下略）
目 看 十 娘。

〔靠山调〕，基本结构是上下两句体，多次重复，构成唱段。〔靠山调〕的唱词字数比较随意，可长可短。演唱时多用散白或半说半唱的形式，一般情况下，上句多是先说后唱，下句唱腔多是分成两个小分句，第二个分句常是该句的后四字唱词，如“早就丢开”等。上句落“5”音，下句落“2”音。如：

选自《卓二娘》
（刘洪元演唱　唐晋渝记谱）

【靠山调】

) 0 ( | 2/4 ( 56 1 ) 0 3 | 2 5 3 3 | 2 3 1 2 | 3 6 5 | 5 - |
（白）住了一年、二年、三年、四年、 （唱）是 整 整 的 五 载，

5 (1 16 | 1112 3 32 | 1565 1) 5 | 7 6 6 | 0 7 7 | 2 2 3 |

把 家 中的 那位 贤 德的

27 6 5 3 | 6. (5 65 6) | 3. 6 3 5 | 7 6 5 6 | 3. 2 1 | 2 – (下略)

二 娘 早 就给 丢 开。(哎)

〔罗江怨〕，唱腔由五句组成。通常前四句的唱词每句四个字，第五句唱词七八个字不等，如前面所举岔曲《大春景》中〔罗江怨〕的曲牌谱例。有的演员用该曲牌说唱故事，半说半唱增加了唱词的字数，如下例《高老庄》的谱例。该曲牌有两个特点：一是字韵，前四句有落“仄、平、仄、平”，也有都落平声的，但第五句必须落去声。二是句式，在第五句腔中有一字要重复两次，比如“牧童牛背哎把风、哎把风、风筝放”的“风”字。唱腔的前四句落音不固定，第五句曲调落“1”音。如：

选自《高老庄》
（谢芮芝演唱　唐晋渝记谱）

【罗江怨】

2/4 (0 6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 23 | 5 5 0 6 | 5 6 2323) | 1 3 2 |

美猴 王

1. 1 1 3 | 0 2 1 | 1 (6 5 | 0 6 5 2 | 3 2 3 0) | 5 6 5 |

叫 了一声 高 （啊） 财， (白)对员外 (唱)去 把 那

5 4 5 | 5 1 (5 3 | 2 1 6 5 | 3 6 2 1 | 2 3 0) 1 | 3 2 1 |

话 来 回， (白)说俺老孙 (唱)会 降 妖

1 6 6 5 | 5 3 (0 6 | 5 2 3 2) | 1 61 1 6 | 1 1 5 | 5 6 5 | 5 1 (5 3 |

捉 怪， 我也 会 护 院 看 宅，

2 1 6 5 | 3 6) 0 1 | 1 3 1 3 | 3 2 5 | 0 5 2 | 5. 3 (2 1) |

(白)我管保 (唱)手 到 病 除、 我 把 妖

0 5 5 | i 5 4 | 0 i i | 5. 4 2 | 1 - | 1 - | (下略)

我 把 妖（噢） 妖 邪 退。

〔柳子腔〕，亦称“柳枝腔”。唱腔的基本结构为上下两句，多次重复构成唱段。演唱时常是唱中夹着说。两句曲调的落音，上句落“2”或“3”音，下句落“5”音。但在唱段结束时腔尾的落音通常是落“1”音，有时下句直接转入其他曲牌。如：

选自《地下苍松》
（石慧儒演唱 唐晋渝记谱）

【柳子腔】

1/4 7 6 | 6 ( i 6 ) | i 3 3 | 6 i 3 5 | 6 5 3 | 2 ( 3 2 | 3 ) 3 | 5 i | 6 i 3 |

忽然 间 接到了 蒋匪的 一份密 电， 手 托 电 报

2 5 6 5 | 6 5 | ( 5 ) i | 3 3 5 | 6 i 6 i | 6 3 5 | X X | X 0 | 6 3 5 |

仔 细 观。 溃 退 前 一 定要 炸 毁 重 庆 的 工 厂

6 i | 6 5 3 | 2 ( 3 2 | 3 ) 6 | 6 6 | 3 5 6 5 | 6 i | i 5 6 | 6 5 | (下略)

桥 梁 发 电 站， 要 把 这 美 丽的 山 城 化 灰 烟。

〔南锣北鼓〕，由六句组成，前三句唱腔为一段，称为〔南锣〕，后三句唱腔为一段，称为〔北鼓〕，也可看作是由两个三句式的唱腔连结而成的曲牌。常见有单使用〔南锣〕者。两段曲调的第二句均断开为两小分句。演唱时多为半说半唱，两段曲调的尾音均落“3”音。如：

选自《杜小雷》
（常澍田演唱 唐晋渝记谱）

【南锣北鼓】（南锣）

1/4 ( 6 | 5 5 | 5 ) | i | i 6. | 6 i | 3 5 | 7 | 6 i | ( 5. 6 | 5 5 |

商 议 着 委 冰 人，

5 6 | 1 6 | 2 1 2 3 | 5 6 5 3 | 2 3 5 ) | 0 i | i i | i | ( 5 6 5 3 | 2 3 5 ) |

连 放 定

0 3 | 3 i | 3 | (1 2 | 3 2 1) | 0 X | X X | X X | i 6 i | 3 |

带　通　信，　　　　预　备　迎亲　忙了一　阵。

（北鼓）

(5. 6 | 5 5 | 5 56 | 1 | 2123 | 5653 | 23 5) | 0 6 | 6 2 | 3 5 | i 6 |

请　亲友　至

2 | 6 i6 | (6 5 | 6565 | 6535 | 65 6) | 3 5 | i 6i | (6565 | 23 5) |

良　辰，　　　　将　新人

X X X | i | (1. 2 | 3 2 1) | 0 X X | X. X | X X. | i | 6. i | 3 |

娶到了　门，　　　见她　下　了　敞车　茅　厕　里　奔。

(5. 6 | 5 5 | 5 56 | 1 | 2123 | 5653 | 23 5) | （下略）

〔云苏调〕，亦称“锔大缸”或“锔缸调”，唱腔结构为上下两句，可反复唱。特点是每句后都有一个衬腔：“依儿呀，依呀儿呀”。上句唱腔落“5”音，衬腔落“2”音；下句唱腔落“1”音，衬腔落“5”音。如：

选自《武松杀嫂》

（常澍田演唱　唐晋渝记谱）

【云苏调】

2/4 2 53 5 | 5 2 5 | i 65 | i i 6 i | i 3 5 | 0 6 5 3 |

武二　郎　一　见乡　亲们　齐　来　到，（啊）（依

2 (3 5 6) | 3. 2 1 61 | 2 (23 2 3 | 5) 15 2 | 6 65 | 5 52 |

呀　　　依　呀儿　呀）　　扫　地　打　躬把　腰　一

5 1 | 0 2 1 6 | 5 (2 5) 1 | 6 5 3 23 | 5 (5 5) | （下略）

猫。（啊）（依　　呀　　啊　依　呀　儿　呀）

后来，演唱时逐渐去掉了衬字，将衬腔变为过门。如：

选自《杜十娘》
（石慧儒演唱　唐晋渝记谱）

【云苏调】

2/4 0 2 5 | i 6 i 6 | 2. 7 6 5 | ( 5. 6 5 5 / 4 - | 0 6 5. 6 / 0 0 |

李 甲 急 忙 迎 出 舱 外，

2 3 5 6 | 3 2 1235 | 2 ) 3 2 3 4 | 0 6 5 | i 6. 5 |

他 二 人 站 在 船 头 是

5 5 5 2 | 3 05 1 | 1 ( 2 1 6 | 5. 6 1 3 | 6 5 3523 | 5 5 5 ) （下略）

忙 把 话 言。

〔怯快书〕，由两部分组成，分别为甩腔和平腔，两部分曲调均为上下两句。该曲牌的曲体结构是以甩腔的上下两句开始，后有一过门，过门后接平腔，平腔可只唱上下两句，也可将两句多次反复，后面一般直接接甩腔上下两句结束。因此有人将〔怯快书〕的曲体结构称为三段体，将开始的甩腔称作“起腔”，结尾的甩腔称作“落腔”。其实“起腔”和“落腔”是一种曲调的变化重复。甩腔上句落音不固定，下句落“1”音，平腔的上句落音也不固定，下句落“2”音。如：

选自《卓二娘》
（刘洪元演唱　唐晋渝记谱）

2/4 ( 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1 1 | 1 1 15 1 |

【怯快书】

1 ) 0 i | 5i 6 0 55 | i. 6 i 6i | 5i6i i 4. | 0 5 i. 6 |

我 只说 怎么 来 了 没 有 几个礼 拜， 有 三 位

i i6 6 55 | 6 6 3553 | 5. 3 2 | 1 - | ( 2225 1115 |

姑 娘 她们 大 概 许 姓 白。

2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1 1 | 5 1 15 1 | 1) 0 2 |
大

4 4 2424 | 2 4 6 1 | (1 1 5 1 | 15 1 1) 2 | 2 4 4264 |
姑娘上了那个 海参崴， 大 概她月 底

31 2 2 (32 | 2132 2313 | 23 1 2) 2 | 4 44 61 X | X X X (X) |
就 回来。 二 姑娘的品 貌 也不坏，

X X X (X) | 0 6 5 | i i6 6 5 | 6 35 65 6 | 5. 3 2 | 1 - | （下略）
三姑娘 艳 丽 无双 像 仙女 下了天 台。

〔湖广调〕，亦称“叹五更”。由四句组成，曲调缠绵抒情，记为$\frac{4}{4}$拍。第一、第四句曲调的句尾落音较固定，第二、三两句根据唱词的辙韵常有变化。四句唱腔的落音大致为：第一句落“3”音，第二句落“3”或落“5”音，第三句落“3”或“6”音，第四句落“6”音。唱腔速度缓慢时，曲调的每一句几乎都分为两、三个小分句。如：

选自《杜十娘》
（石慧儒演唱 唐晋渝演唱）

$\frac{4}{4}$ (1 5 | 6 5 i 0 i 6 5 | 3 5 2 3 2 3 5 |: 6 0 i 6 5 3 5 :|

【湖广调】

6 0 5 6 6 5 | 6 0 5 6 5 6) | 2 5 2 7 | 6 3 5 6 |
一 更 到 了

0 5 3 2 i 6 5 | 3. 6 5 (2 3 6 | 5) 2 7 2 | 5. 6 5 6 i - |
一 点 风 雪 打 舟

6. 7 6 5 3 | 3 (5 6 3 2 1 2 | 3 3 5 3 2 1 2 | 3 0 2 3 3) |
船，

6 2 3 5 6 (6 5 | 6 5 6) 6 5 6 | 1 1 1 6. | 1 3 (3 2 3 6 |

李 甲 他 （哎 他）沉 沉 入 睡

5) 2 7 2 7 | 2 3 7 6 5 3 | 6. 1 6 5 3 | 3 (5 6 3 2 1 2 |

梦 话 连 连，

3 3 5 3 2 3 | 5 5 5 5 5) | 5 1. 4 - | 3 5 (3 2 1 2 |

但 听 得

3) 1 - 3 5 | 1 1 - 6 5 | 6 - 6 1 | 1 3 2 1 6 1 |

口 口 声 声 是 银 人 对

5 3 2 3 2 3 | 3 (7 6 5 6 7 2 | 6. 5 6 5 6) | 6 1 6 1 |

换， 杜 十 娘

(1) 6 6 1 | 3. 5 6 1 | 3. 2 2 1 | 1 (3 3 1 5 6 1) |

热 泪 滚 滚 （不 哟

2 3 2 3 5 1 | 6. 5 5 3 | 0 2 5 3 2 | 1 - 1 6 5 |

哎 哟） 洒 落 在 胸

3. 5 7 2 6 | 6 (7 6 5 6 7 2 | 6 0 5 6 1) | （下略）

前。

〔倒推船〕，亦称“倒扳桨”。由三句组成，一般只唱一遍不反复。唱词为七字句，曲调舒展流畅，三句唱腔大致是：第一句后一长拖腔，接过门；第二句后直接接第三句的前两个字，后有一长拖腔，接过门，这个过门与前大致相同；第三句后有一长拖腔。这三句唱腔的句尾落音分别是：“1、2、1”。

选自《大春景》
（常澍田演唱　唐晋渝记谱）

【倒推船】

（前略）| 2/4 5 3 5 | 6 i 5 6 | 5 3 2 | 1/4 3 | 2/4 5 6 1 | 2 (2 2) |
小 桥 流 水

5 3 5 | 2 0 | 3. 5 6 i | 5 - | 3. 5 6 i | 5 6 5 3 |
潺 潺 响。

2 0 2 | 0 5 3 2 | 1. 2 3 5 | 0 2 6 | 1 2 | 2 i (3 |

2 3 2 1 | 6 1 6 61 | 2 3 2161 | 5. 2 7561 | 2 03 2 3) | 3 5 6 i |
粉 蝶

i i 6 5 | 6 5 5 3 | (2 3 2 3) | 3 5 | 0 i 6 5 | 3. 5 2 |
双 双 舞 花 旁，

0 5 3 5 | 2 0 5 | 3 2 1 | 0 1 0 3 | 2 3 5 | 6 1 0 5 |
鸳 鸯

3 2 1 | 2. 1 | 1. (3 | 2 3 2 1 | 6 1 6 1 | 2 3 2161 |

2 03 2 2 | 2 2 3) | i 5 | 6 i 5 6 | 5 3 2 | 3 2 5 |
戏 水 风

2 1 6 5 | 6 - | 6. 5 3 | 2. 1 6 | 1. 2 | 3 5 |
吹 浪

2 7 | 6 76 5 6 | 1 2 2 | 0 5 3 2 | 1 2 | 1. (2 | （下略）

〔剪靛花〕，该曲牌有“剪剪花”、“剪甸花”、“靛花开”等名称。全曲为四句，每句唱词的字数不等，有多有少，曲调也因之有长有短。第三、第四句中间有一“哎哟”的衬腔。这四句唱腔的落音分别是：“5、5、6、1”。

选自《金山寺》

（石慧儒演唱　唐晋渝记谱）

【剪靛花】

2/4 5 65 5 53 | 2 35 23 1 | 6 2 2 16 | 1 5 (36 | 2) 5 3 5 |

白 娘 子 主 意 定 青儿

2. 1 2161 | 5 3 2123 | 5. 76 | 6 5. | 5 61 1 |

呼 唤， 小 青 儿

3 2 27 2 | 6276 3262 | 276 5 | 7 65 3 (3) | 1 61 1 3 |

答 应 一 声 走 进了 屋 里 边， 站 立 在 白 娘的 面

6 1 32 | 12 6 1612 | 32 3 (35 | 64) 1 6545 | 6 - |

前， （哎 哟）

1 61 3 5 | 35 1 1 6 | 6 1 3.532 | 1 (6 1235 | 2221 61 5 | 1 1 1) | （下略）

尊 姐 姐 有 何 话 言。

岔曲、单弦牌子曲的伴奏乐器主要有八角鼓、三弦。

八角鼓，是击节乐器，由演唱者击打。该乐器为八角形状的手鼓，对角连接成八个边的木框，轗蟒皮。八边中七个边的木框里开孔，每个孔中有一对小铜钹，一摇即响，不开孔的一边钉有两条丝穗，演员演唱时左手握钉有丝穗的鼓边，右手敲弹蟒皮，随曲击节。

三弦，弹拨乐器，亦称“书弦”，一般使用大三弦。早期，演员都是自弹自唱，后来因增加了表演，改由专人为演唱者伴奏。

岔曲的伴奏音乐主要是前奏和间奏曲，前奏一般有十四至十六小节，比如《赞风》的前奏：

2/4 ( 1561 | 0 32 1561 | 1 3 32 1 | 3 15 1 | 3 2 3 6 |

5361 6532 | 1232 1321 | 6532 1165 | 3213 2161 | 5 3 1 |

2132 1 1 | 2· 2 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1 ) | （接唱）

再比如《茅店鸡声唱》的前奏：

2/4 ( 1 51 | 0 32 1561 | 1 3 32 1 | 3 15 1 | 2 02 1565 | 1 3 32 1 |

3 15 1 | 3 2 3 6 | 5321 6532 | 1232 1321 | 6532 1165 | 3213 2161 |

5 3 0 1 | 2132 1 1 | 5· 2 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1 ) | （接唱）

间奏一般是二至四小节，如：

2/4 ( 5556 5556 | 5552 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1 ) |

较长的有十小节，如《赞风》中的间奏：

2/4 ( 3533 3565 | 3213 6532 | 1232 1321 | 6532 1165 | 3213 2161 |

51 3 1 | 2132 1 1 | 2· 2 1565 | 1 3 32 1 | 3 15 1 )

单弦牌子曲中，每首曲子都有相应的前奏，但都比较简单，如：

2/4 ( 3· 1 2 5 | 1· 2 1 1 | 0 3 5 16 | 1 12 32 1 )

又如：

$\frac{2}{4}$ ( 0 6 | 5 5 0 6 | 5 6 2 23 | 5 5 0 6 | 5 6 2323 )

〔怯快书〕的前奏和间奏略有变化：

$\frac{2}{4}$ ( 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1115 | 2225 1 1 | 1 1 15 1 | 1 )

后来改编的曲牌，前奏和间奏有所出新，但基本形式未变。

**西河大鼓**　西河大鼓音乐产生于河北冀中一带。清代同治中期传入天津。传入天津后有了较多的变化。尤其对短篇曲目音乐，丰富了唱腔，增加了曲调的变化，由原来乡村土调发展为精致的城市曲艺。

西河大鼓唱腔音乐属板腔体。主要板式有〔头板〕、〔二板〕、〔三板〕，这三种是西河大鼓的基本唱腔板式。每种板式中又有若干种唱腔，特别在传统唱段中，不仅板眼有一定的规律，而且格式亦较为固定，成为西河大鼓中的专用唱腔，艺人们将其称为“曲牌”。

三种板式所擅长表现的功能及常用的专用唱腔大致是：

〔头板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），为慢板。节奏缓慢、舒展，主要用于抒情或简括曲文内容等。其专用唱腔大致有：〔起腔〕（亦称“起板”）、〔紧五句〕、〔慢四句〕、〔一马三涧〕、〔蚍蜉上树〕、〔流星赶月〕等。

〔二板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），为中速。节奏较为灵活，主要用于叙述故事。是西河大鼓唱腔的主要板式，可以独立使用。大多数唱腔节奏平稳，曲调流畅。〔二板〕的专用腔大致有：〔双高〕、〔反腔〕、走腔、〔海底捞月〕，还有上把唱、中把唱、下把唱、悲腔、下扎腔等等。

〔三板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），为快速。节奏急促，用于表现较激烈的情感与紧迫的状况，常成为全曲的高潮部分。其专用腔大致有：〔尾腔〕（亦称“收板”）、〔数板〕、乍口等。〔三板〕中还有〔散板〕。

西河大鼓的专用唱腔，有的是上下两句结构，如〔起腔〕、〔流星赶月〕；有的是多句式结构，如〔紧五句〕、〔慢四句〕；更多的是单一句结构，如〔一马三涧〕、〔蚍蜉上树〕、〔反腔〕、下扎腔、走腔等，这些单一句曲调或是唱腔的上句，或是唱腔的下句，或用于腔与腔的过渡，或者用于某唱段的开始与结尾。这些专用腔分别在三种不同的板式中，实际演唱时，可根据需要变换板式，如一板三眼的唱腔可变为一板一眼来唱；〔起腔〕就有〔头板〕、〔二板〕两种板式的唱腔，〔头板〕、〔二板〕的顺序也可相互调换，等等。

西河大鼓的唱词以十字、七字为主，在一段唱腔中两种词格兼而有之，有时也有八字、

九字或十一、十二字等等。根据演唱的需要，词格常有所变化。

〔头板〕：

〔起腔〕，用于唱腔的开始，上下两句，上句一般都分为两个小分句，句首多是从中眼起唱，两句句末均落于板上。两句的落音分别是上句落“5”音，下句落“1”音。如：

选自《走马观碑》
（田起山演唱　唐晋渝记谱）

【起腔】

（前略）| 4/4 7· 6 | 6 4 3· 5 2 32 | 1 - （1 2）| 7 6 5 20 |
马 走 悬 崖

5· 7 6 5 | 3 2 7 6 56 | 5 - - （6）| 1 5 6 1 0 |
失 了 一 跤， 抬 起

6 4· 5 3 5 2 32 | 1 - （1 5 6 1）| 2 3 2 7 2 7 6 |
头 来 用 目

5 - - 7 | 6 4 3 5 2 32 | 1 - （1 1 1）（下略）
观 瞧。

头板的〔起腔〕有时只唱上句，后面接〔紧五句〕。

〔紧五句〕，接在〔起腔〕之后。为板眼较紧凑、句间无过门的五句式唱腔。其唱腔结构独特，可分为三部分：曲头、中段、曲尾。曲头和曲尾各一句，均落“1”音，中段是上下两句，均落“5”音，两句重复一次。如：

选自《走马观碑》
（田起山演唱　唐晋渝记谱）

（紧五句）

（前略）| 4/4 5 3 5 3 2 1 | 6 1 2 3 1 - | 1 2 1 2 3 |
抬 起 头 来 用 目 观 瞧， 石 人 石 马

1 2 7 6 5 - | 5 6 1 5 6 1 | 6 5 4 3 5 - |
石 丞 相， 石 猪 石 羊 石 吊 桥。

1 1 2 1 1 2 3 | 1 2 7 6 5 3 5 | 5 6 1 5 6 4 3 |

擎天柱望天吼　分排左　右，　雨打的碑　碣

2 1 2 3 5· 6 7 2 | 6 4 3 5 2 3 | 1 - - - |（下略）

字　难　瞧。

有时曲头只唱三个字，后经一个小过门再接中段。如：

选自《走马观碑》
（马增芬演唱）

（紧五句）

（前略）| 2/4 6 5 3 | 2 7 | 6 4 | 3· 3 2 | 2 1 ( 1 6 | 1 2 ) |

但　只　见

1 2 | 1 2 | 1 2 7 6 | 5 - | 5 6 | 5 6 1 |

石　人　石　马　石　宰　相，　石　狗　石　羊

6 5 4 3 | 5 - | 1 2 2 | 1 2 3 | 1 2 7 6 | 5 - |

石　吊　桥。　望　天　吼　两　尊　左　右　立，

5 6· 6 | 5 6 1 | 6 5 4 3 | 5 - | 1 2 2 |

雨　打　的　碑　碣　字（儿）难　瞧。　用　袍　袖

1 2· 2 | 1 2 7 6 | 5 1 6 5 | 4 3 2 3 | 5 - |

掸　去　了　碑　碣　上　的　土，　露　出　来

6 1 | 4 3 | 2 3 2 3 | 5 6 | 0 2 7 6 |

朱　砂　大　字　整　整　的　三

5 6 3 5 | 6· 1 6 5 | 4 3 2 | 1 ( 1 6 | 1 1 ) |（下略）

条。

五句只是该腔的基本句式，演唱时并不只限于五句，唱词有七句、九句、十一句不等。无论是多少句，都是由中段上下两句多次反复，曲头和曲尾作为〔紧五句〕的开始和收尾仍是各一句。

〔一马三涧〕，一般接在〔紧五句〕之后，此腔仅一句，用作唱腔的上句。〔一马三涧〕的名称源于该腔句尾的拖腔，三次落音均落于“2”音，好似马儿三次跳山涧，故得此名。该腔字不多，但腔却较长。如：

选自《走马观碑》
（马增芬演唱　唐晋渝记谱）

【一马三涧】

（前略）| 4/4 6 5 3 2 2 7 | 6 4 64 3· 1 2 32 | 1 - 1 0 (5 6) |
上 刻 着

5 3 3 2 1 7 6 5 | 0 5 3 2 1 7 6 | 5 - - 1 2 |
岳 飞 岳 元

1 3 1 3 2 | 1 6 1 5 3 | 2 5 2 1 2 - |
帅，

5 6 1 5 65 4 3 | 2 7 2 3 4 3 6 | 3 5 3 2 1 5 6 1 |

2 5 2 1 2· 0 | 5 6 1 5 6 4 3 | 3 2 5 1212 3 5 |

2323 4 6 3 2 1 | 0 6 5 6 5 23 2 | 2 - （下略）

〔蚍蜉上树〕，接在〔一马三涧〕之后，仅一句，用作唱腔的下句，或者用作段落的结束句。在唱腔中常和〔一马三涧〕形成上下句式。“蚍蜉”即蚂蚁。“蚍蜉上树”是形容弹三弦时，左手按弦随唱腔越唱越低，手指需由下把位向上把位缓慢移动，好似蚍蜉沿着三弦琴担向上爬行，故得此名。如：

选自《走马观碑》
（马增芬演唱　唐晋渝记谱）

【蚍蜉上树】

（前略）| 4/4 6． 2 7 6 | 5 3． 6 5 3． 5 2 3 2 | 1 － － （5 6）|
左　　有

3 5 5 2． 1 6 1 | 2 1 0 3 2 3 5 6 5 | 2． 5 3 2 1 3 2 3 7 |
王　　贵

6 7 5 6 5 6 7 2 7 2 7 6 | 5 7 6 5 4 3 2 3 | 0 6 5 6 5 4 5 （5）|

1 6 1 0 3 5 | 1 7 6 5 6 4 3 | 2 3 1 2 3 4 3 5 3 2 | 1 （1 1 1 1 1（下略）
右有　牛　皋。

该腔也可用〔二板〕、〔三板〕来演唱。

〔流星赶月〕，一般接〔蚍蜉上树〕之后。在〔头板〕腔中它的速度比其他板式快，因而得名。〔流星赶月〕开始是两句，后面是第三句的多次重复。开唱时常有两小节的三字曲头。如：

选自《走马观碑》
（马增芬演唱　唐晋渝记谱）

【流星赶月】

（前略）| 4/4 1 6 3 2 | 1 － － 0 3 | 6 5 3 2 1 － |
想　当　年　他　弟兄　们

2 5 3 2 1 2 1 6 1 | 2 0 3 5 7 2 7 6 5 | 3 5 （5 6）|
大战　云　旗　岭，

5 6 4 3 2 3 2 7 | 3 5 7 3 2 1 7 | 6 7 5 3 7 2 6 7 |
只　杀　得　胡　儿兵　望　风　而

7 5· 5 (5) | 2 5 3 2 7 6 | 7 2 5 - (6 | 5) 5 5 3 2 |
逃。 只 杀 得 天 上 的

3 6 1 6 1 | 2 3 7 6 | 5 (5 5 5 6) |
星 斗 单 吊 挂，

2 5 3 2 7 6 | 7 2 5 - (6) | 6 5 #4 3 2 7 |
只 杀 得 金 兀 术

4 6 4 3 2 32 1 7 | 6 5 7 2 6 7 | 7 5· 5 (5) （下略）
大 败 天 险 铜 桥。

〔二板〕：

〔起腔〕，二板的〔起腔〕与头板的〔起腔〕相比速度略快，曲调较简单、流畅，唱法也较灵活，多用切分、闪板。两句落音仍为上句落“5”，下句落“1”。如：

选自《李三娘打水》
（郝秀洁演唱 石俊平记谱）

【起腔】
（前略）| 2/4 1) 3 6 | 6 6· | 3 i 6 5 | 5 3 2 | 1 7 6 | 0 5· |
五 代 残 唐 起 兵 刀，

5 - | (5 3· 5 | 6 5 3563 | 5) 4 3 | 32 3· | 0 6 6 |
汴 州 城 吃 粮

6 5· | 5 3 5 | 6 7 2 7 | 6 4 4 | 3 53 2 3 | 1 - | （下略）
当 军 数 刘 高。

〔反腔〕，此腔仅一句，用于唱腔的上句，常表现悲哀的情绪。但也有演员由于演唱时改变唱法，加快速度，将其用于赞颂。该腔类似〔一马三涧〕，句尾也落“2”音。如：

选自《走马观碑》
（马增芬演唱　唐晋渝记谱）

【反腔】

2/4 2· 1 | 6· 1 5 6 | 1 - | 0 2 3 | 1 7 | 2 2 |
好 可 叹！ 岳 家 父 子 身（哎）

2 3 7 | 6· 7 6 5 | 4 3 | 5· 6 | 7 2 7 | 6 7 6 |
虽

5 6 4 | 3 - | 0 6 4 3 | 2· 3 | 5 1 | 6 1 6 5 |
死，

3 6 4 3 | 2· 3 | 1 2 3 53 | 2 3 4 6 | 3 2 1 23 | 2 - | （下略）

〔双高〕，是句数较多、段落较长的唱段，一般在十句至二十句之间。多用于描述风景、叙述人物。最后多是用一句〔海底捞月〕作收腔。如：

选自《临潼山》
（马增芬演唱　佚　名记谱）

【双高】

2/4 0 1 2 | 3 - | 0 3 2 | 3 - | 3 2 7 | 2 4 |
这 座 山 高 不 高 而 秀 艳，

3 - | 0 3 2 | 7 0 | 0 3 2 | 3 0 | 3 2 7 6 |
这 座 涧 深 不 深 而 澄

3 - | 3 2 7 | 2 4 | 3 - | 0 3 3 | 3 4 0 |
清。 地 不 广 而 平 坦，

3 5 3 2 | 7 6 | 6 - | 6 - | 6 7 | 6 5 |
林 不 大 而

3 - | 3 6 | 3 2 7 | 6 7 | 6 7 | 6 - |
茂 盛。

6 - | （小过门） | 3 2 7 | 2 4 | 3 - | 0 5 3 2 |
在 山 口 矗 立 着

7 7 3 | 0 3 3 | 3 4 3 3 | 0 3 4 | 6 5 3 2 | 7 - |
一 座 碑 角 龙， 石 碑 以 上 刻 大 字，

0 3 2 | 7 2 7 | 3 3 | 3 5 3 2 | 7 6 5 6 | 3 3 |
三 个 大 字 山 临 潼， 暗 想 道 天

3· 2 | 7 6 3 | 0 3 2 | 0 7· | 2 4 | 3 2 7 2 |
下 的 峻 山 见 过 多 少， 我 也

7 2 7 6 | 6 7 | 6 5 | 6 - | 6 - | （小过门） |
没 见 过

【海底捞月】
0 2 2 | 2 2 | 3 - | 6 - | 5 3 | 2 - |
这 么 一 座 临 潼 山

2 3 | 5· 6 | 7 2 | 0 2 7 6 | 5 65 3 5 | 1 - | （下略）
它 甚 是 （的） 威 风。

〔海底捞月〕，此腔仅一句，多用在〔双高〕后的结尾。该腔是因曲调由高音突然降低，犹如沉至海底，然后似慢慢捞起而得名。〔双高〕不仅有〔二板〕腔，也有〔三板〕腔。

在西河大鼓的〔二板〕中，有三种独特的唱腔，分别被称为：上把唱、中把唱、下把唱，这是根据西河大鼓的伴奏乐器——三弦弹奏的把位而得名（三弦的演奏把位有上把、中把、下把、底把，靠近轴的为上把）。唱腔大致在上、中、下这三个把位的音区范围内，

三种唱腔的明显区别主要在于结尾的落音。

上把唱，曲调多在三弦的上把位音区，上句落音不固定，结尾落音为“3”。由于音区所限，不宜太长，大多只唱两句便转入其他把位唱腔。如：

选自《玲珑塔》
（马增芬演唱　栾桂娟记谱）

（上把唱）
（前略）| 2/4 5 ) 5 3 | 3 ( 5 6 ) | 2 5 3 | 3 ( 5 6 ) |
玲 珑 塔 塔 玲 珑，

5 5 3 2 | 7 2 ( 5 6 ) | 2 5 3 | 3 ( 5 6 ) | （下略）
玲 珑 宝 塔 第 三 层。

中把唱，是用三弦的中把位，曲调主要在中低音区，中把唱一般段落较长，句尾落音为“5”。如：

选自《玲珑塔》
（马增芬演唱　栾桂娟记谱）

（中把唱）
（前略）| 2/4 3 2 3 | 2 ( 5 6 ) | 1 6 1 | 3 5 | 0 5 2 | 3 5 3 2 |
三 张 高 桌 十 二 条 腿儿， 三 个 和 尚

3 2 1 | 2 0 | 5. 2 3 5 | 3 2 1 | 1 3 2 | 1. 2 3 5 |
三 本 经， 三 个 铙 钹 三 口 磬， 三 个 木 （啦）鱼 子

2 1 6 1 | 5 ( 5 ) | 2 1 2 1 | 2 0 | 3 5 3 2 | 1. 2 3 2 |
三 盏 灯， 三 个 金 钟儿 十 二 两，（啦）被 那

3 1 3 | 3 6 1 21 | 6 5 1 3 | 2 1 6 1 | 5 0 （下略）
西 北 风 一 刮 嗡儿 啦 嗡 的 响 嗡儿 嗡。

下把唱，是用三弦的下把位，曲调主要在中高音区，结尾落音为“1”或“1”。如：

选自《玲珑塔》
（马增芬演唱　栾桂娟记谱）

（下把唱）
（前略）| 2/4 0 5 3 2 | 1. 2 3 5 | 2 1 1 7 2 | 1 (7656 | 1) 5 3 2 |
谁要是 数过来（那）谁 是个大师 兄。 谁要是

1. 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6. 1 (1 6 | 1 2) 6 6 | 6 3 5 | 0 5. |
数不过来 玲 珑 塔， 叫他 夜 间 罚

i 0 | i 5 | 3 2 2 | 2 6 | 6 5 3 2 | 1 （下略）
跪 到 天 明。

中把唱和下把唱都比较适宜表现叙事，在唱腔中运用最多，且多是大段，二者曲调区别不很明显，风格略有别，中把唱较平和含蓄，下把唱更轻快、明朗。

上把唱、中把唱、下把唱这三种腔在衔接时有一定的规则。除中把唱接下把唱可直接转之外，上把唱转中把唱时，要先唱“下扎腔”，将腔唱至高音区（下把音区）后，下行到中音区，再唱中把唱的腔。“下扎腔”如：

（下扎腔）
（前略）| 2/4 0 6 6 3 5 | 6 5. | 5 3 i | 6 5 5 i | i 2 5 | 7 2 6 76 | 5 - （下略）
提起我的 家来 我的 家 不 远，

中把唱转上把唱时，也需先到下把音区，用一个“拉腔”，将腔由高“拉”下来再接上把唱。“拉腔”如：

选自《大方人》
（马增芬演唱　佚　名记谱）

（拉腔）
（前略）| 2/4 0 6 6 | 3 65 6 | 6 35 6 6 | 3 5 5 3 | 0 3 | 6 6 5 |
皮 鞋 本 是 他 自己 花钱 买， 自 行 车

5 3 5 | 3 0 3 | 5 3 | 2 7 | 6 6 5 | 4. 5 3 2 | 1 - （下略）
本 是 那 公 家 的。

下把唱转中把唱时要用一个小“走腔”过渡，结尾一般落“5”音。如：

（走腔）
（前略）| 2/4 0 6 6 | 2 7 6 | 5 3 | 0 1 2 | 3 5 6 |
三 年 不见 你

0 3 2 | 1 7 6 | 6 1 5 | 5 – （下略）
的 面

〔三板〕：

〔三板〕，在演唱时有〔慢三板〕与〔快三板〕之说，一般速度均是由慢至快。〔三板〕的曲调多在中把和下把音区，有时也唱到底把（高音区），用以营造高潮和热烈的气氛。

选自《临潼山》
（马增芬演唱 佚 名记谱）

【三板】
（前略）| 1/4 1 1 6 | 1 | 0 3 3 | 3 2 3 | 0 4 4 | 4 3 2 | 1 | 1. 2 | 3 |
李渊 他 悲悲 惨惨 说了 一 遍，这 才

2 2 6 | 1 | 2 2 | 1 2 | 1 2 | 2 1 2 | 3 2 | 1 2 | 3 3 1 |
说 退 前营 后营 左营 右 营 中营 五营 四哨

2 | 3 2 3 | 2 | 7 6 7 | 6 | 7. 6 | 5 6 | 3 2 3 |
兵 （啊）

5. 3 | 5 | 1 1 6 | 3 | 1. 6 | 5 | 2. 3 | 5 3 |
跨 下 军 兵。 （哎）

1 1 | 1 6 | 0 6 | 1 | 1 | 1 （下略）

“尾腔”，也称〔收板〕，用于整个唱段的结束。此腔上下两句，常接在〔三板〕之后，在〔快三板〕唱到最激烈时，速度突然放慢，顿挫分明、速度迟缓地演唱。

【尾腔】 突慢

(前略) | 1/4 i | i 6 | i 3 | 0 5 | 5 7 | 7 | 6 5 | 7 | 6 | 6 3 | 0 5 |

这 就 是 宝 玉 探 病 红 楼 梦，他

5 2 | 5 | 0 i | 5 6 | i | 6 5 | 5 3 | 0 | 5 | 2 1 | 2 | 5 |

二 人 虽 有 夫 妻 意 终 也 不 能

1. 2 | 7 6 | 5 | ( 0 3 | 2 3 | 1 2 | 3 5 | 3 2 | 1 | 1 | 1 ) ||

成。

〔三板〕中有一种腔，类似〔散板〕，曲调伸展，节奏自由，字位灵活，但板敲得非常急促。常用于表现紧张、危急、焦躁不安的情绪。如：

选自《临潼山》
(马增芬演唱 佚 名记谱)

【散板】

廿 0 2 2 2 5 #4 5 - - - 0 ⁝ 2 2 6 - 7 - 2 - - -

秦叔宝催马 来追赶，

3 5 7 6 7 5 3 1 7 6 4 - - 6 5 4 - - 5 - ⁝ ( 2. 1

3 2 1 1 1 1111 1 1 ) ⁝ 6. i 7 5 6 3. 2 1 - ⁝ 5 1 2 3. 2

在 后 边 追 来

1 6 5 - 3 5 - - ⁝ 6. i 2 3 i 5 2. 3 5 5 2 1 6 ⁝ (下略)

老 杨 林。

此外〔三板〕中还有〔数板〕，它类似于有节奏的说白，基本上没有旋律。

西河大鼓的〔头板〕多用于老的传统唱腔，在后来改编或创作的新唱腔中，〔头板〕用得很少，甚至不用。〔二板〕、〔三板〕是唱腔的主要板式。

西河大鼓的主要伴奏乐器是大三弦，有时加四胡。演员站立，左手持两块铁片（亦称犁铧片），右手握楗敲书鼓，为伴奏音乐击节。

西河大鼓的伴奏音乐主要是前奏和间奏。前奏一般是六至八小节，如：

1 = D

选自《走马观碑》
（马增芬演唱　唐晋渝记谱）

4/4 ( 5̣ 2 2 | 1 1 1 1 1 1 | 1 0 0 1 5̣ 1 2 5 3 |
2135 1 23 5533 2135 | 1 1 1 1 1 1 | 2/4 1 0 1 | 4/4 1 6̣ ) （接唱）

又如：

选自《玲珑塔》
（马增芬演唱　栾桂娟记谱）

2/4 ( 0 3 2 | 1 1 1 | 0 1 1 1 1 1 | 1 0 3 | 2 3 1 2 3 5 3 2 |
1 2 1 2 3 2 4 6 | 2 3 4 6 5 3 2 | 1 1 1 | 1 ) （接唱）

间奏，短的有二小节、四小节，稍长的有十一、十二小节，偶尔也有十四、十五小节。如：

选自《玲珑塔》
（马增芬演唱　栾桂娟记谱）

2/4 ( 1 1· 1 | 1 1 1 1 | 1 1 | 1 0 3 2 | 5̣ 3 3 2 |
1 6̣ 1 1 | 2 3 4 6 3 5 3 2 | 1 1· 1 | 1 1 1 1 | 1 1 6̣ |
6̣ 1 5̣ 6̣ | 1 6̣ 1 | 1 1 1 1 | 1 1 | 1 1 )

随着西河大鼓唱腔音乐的发展，不断出现新的唱腔，较传统唱腔新颖、华丽，节奏颇多变化，使西河大鼓的唱腔音乐更富于抒情性，歌唱性。

**京东大鼓音乐**　　京东大鼓音乐是由京东一带流入天津的“地头调”即以京东怯字音演唱的大鼓书，受到天津及多种姐妹艺术熏陶而在天津发展形成的。

京东大鼓用天津市宝坻县（原属河北省）方音演唱，其调值低于京音。其演唱语音与北京语音调值对照如下表：

| 调类 | | 阴平 | 阳平 | 上声 | 去声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 调值 | 宝坻 | 34 ˧˦ | 43 ˦˧ | 314 ˧˩˦ | 41 ˦˩ |
| | 北京 | 55 ˥˥ | 35 ˧˥ | 214 ˨˩˦ | 51 ˥˩ |
| 例字 | | 妈 | 麻 | 马 | 骂 |

不同的艺人在演唱时，方音的成分有多寡的差别，但关键的词语均须使用方音。

京东大鼓唱词句式基本为七字句，常因加句头和衬垫字而成为形式上的十字句。

京东大鼓音乐只有一板一眼一种节拍，而唱腔则包含有〔起腔〕、〔平腔〕、〔上板腔〕三个基本部分和一个插入腔“十三咳”。

〔起腔〕，是全曲的开头，由四句构成，旧时多加“表的是”句头开唱，后亦有免去句头，开板即唱正文者。与其他曲种不同，京东大鼓的起腔速度快于其后的平腔，句间基本无空隙，也无过门、间奏。每句四小节，仅第四句末一字加一至二小节拖腔。四个乐句呈起、承、转、合的关系，板起板落。四句唱腔落音一般为“5、2、6（1）、5”。如：

1 = E

选自《拆西厢》
（刘文斌演唱　钱国桢记谱）

【起腔】

2/4 2 5 | 5 - | (2. 7 2 3 | 5 5) | 2 2 2 | 2 2 |
表 的 是　　　　　　崔 莺 莺 闷 坐

3. 5 6. 3 | 5 - | i 6 i | i 6 | 3 5 3 |
手 托 着 腮，　叫 声 红 娘 你 过

2 - | 2 5 5 5 | 3 5 5 3 | 5 5 5 | 5 6 1 6 |
来。　你 姑 娘 我 有 一 件 不 明 的 事，（啊）

我直到如今也没解* 开。（呀 啊） （下略）

* 解：读xiè。

〔平腔〕，是全曲的主体，由两句或四句构成。唱腔可长可短，句中有时也有分节或近似于垛句的现象。速度也常有变化。

两句的〔平腔〕出现于起腔之后，至“上板腔”之前。上句落音为“2、3、1”等音，下句落“5”音。速度较慢时尾字使稍长的腔，每句后均有过门。如：

1 = ♯C

选自《杨八姐游春》
（王艳秋演唱 石俊平记谱）

【平腔】 2/4

我要你一两星星二两月，（呀）

三两（啊）清（啊）风（啊）四两云。（啊） （下略）

稍加速后，每两句后始有过门。如：

1 = ♯C

选自《杨八姐游春》
（王艳秋演唱 石俊平记谱）

【平腔】 2/4

天波府（啊）到午门三里地，（呀）你给我

金砖墁地三尺深。（哪 啊）

5 2 | 5. 3 5 5 | 5 3 3 2 2 | 2 7 7 6 7 | 6 3 5 |

3. 3 3 5 | 6. 5 6 6 | 6. 5 6 3 | 2 5 6 | 5 - ) （下略）

两句的〔平腔〕是旧日两句一落腔的残留形式，但它在唱段中往往与四句的平腔交替使用，使唱腔趋向高潮的过程放慢，也使曲词便于叙事。

四句的〔平腔〕速度较快，句间有时只有垫头，甚至不用垫头，可用于无须间断的大段唱。第一、三句落音常为“1、2、5、6”，第二、四句落“5”音。如：

1 = E

选自《拆西厢》
（刘文斌演唱　钱国桢记谱）

【平腔】

2/4 5 5 | 5 3 | 5 3 5 | 6 5 | 3 2 1 | 6 (6) |
张 君 瑞 他 本 是 唐 朝 一 位 客，

3. 5 3. 2 | 1 6 (6) | i 6 5 3 | 5 5 3 | 3. 5 6 | 5 - |
咱 娘儿 们儿 宋 室 三 代 女 裙 钗。

i 6 | i i | 7 6 i | 3 5 5 | 6 i i 6 | i. i 3 3 |
唐 宋 相 隔 二 百 载，（呀）是 何 人 给 编 出 这 部

5 5 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - | 5 （下略）
西 厢 来。

全段的结尾两句也是平腔，上句上旋作势，落“5”音；下句后半句放慢落“5”音。一般中间无过门。如：

1 = D

选自《木盆》
（董湘昆演唱　张玉恒记谱）

【平腔】

（前略）| 2/4 2 7 2 7 | 3 5 7 6 | 6 i 3 5 | 7 3 5 | 5 2 3 |
夫 妻 改 过 以 往 错儿（啊），从 此

5 5 3 | 0 3 | 3 7 | 6 - | 5 3 |
尊 敬 老 妈 妈。

2 2 | 0 3 | 2 7 | 6 5 6 | 5 - ‖
（啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊）

〔上板腔〕，在唱段后部，用以表现故事的高潮，也预示将近尾声。篇幅可长可短，视全曲的长度而定，约八至十句。它的速度较快，演唱时有“催”的现象，至末句的后半句突然放慢，以便接收尾的〔平腔〕。它的旋律实际与平腔相同。

以上三种唱腔在曲中的速度是逐渐加快。以王艳秋《杨八姐游春》为例，其速度依次为：

♩= 98 — 102—104—106—112—130—132 — 80
（起腔、平腔） （平腔） （上板腔） （句尾平腔）

“十三咳”，是抒情性的长腔，由上下两句组成，用于〔平腔〕一落的结尾。在一个唱段中可使用一两次。上句旋律在中音区进行，落“6”音，下句在低音区行腔，落“5”音。两句间有三至九小节过门。如：

1 = D

选自《木盆》
（董湘昆演唱 张玉恒记谱）

2/4 （十三咳）
5 | 6. 5 | 6 5 3 | 3 5 5 | 3 5 | 5 7 | 7 7 2 |
把 媳 妇儿 哄 得 团 团 转， （哎

3 5 | 3 5 | 3 2 7 7 | 6. 7 | 2 5 | 5 2 |
哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

7 2 | 3 - | 3 7 | 6 - | ( 2 7 | 6. 4 | 3. 5 3. 5 |
哎 哎 哎 哎 哎）

6. ) 2 | 3 2 7 | 2 2 7 | 7 - | 7. 7 | 2. 7 |
把 老 娘 她 搁 在 （呀） （那） 漫

6 - | 6 - | 2 3 2 | 2· 3 2 7 | 7· 2 7 6 | 7· 2 7 6 |

山　注。（呀）（哎　呀　哎　呀

7 2 | 7 2 | 7 2 | 3 - | 3 3 | 6 2 |

哎　哎　咿　哎　哎　哎　哎　哎　哎

7 7 6 | 5 5 | 5 6 | 5 0 6 | 5· 0 | 5 - （下略）

哎　哎　哎　哎　哎　哎　哎　哎　哎）

京东大鼓用真声演唱，音域一般不超过十五度，通常为“3—3”。二十世纪七十年代后期曾出现两人对唱的形式。

京东大鼓没有流派的说法，但二十世纪三十年代以来，刘文斌、齐文洲、魏西庚三人的演唱已被公认为三种不同的风格。六十年代之后，齐文洲的唱法已近失传。

刘文斌的演唱不讲究板眼的准确和灵活变化，其唱腔连贯、平稳，宁可跑板也要字字摆平。如：

1 = E

选自《隋炀帝望琼花》
（刘文斌演唱　张玉恒记谱）

2/4 7 2 1 | 1 1 6 | 2 7 7 6 | 6 3 5 | 3 1 6 1 |

牛　拉　车（来　是）牛　又　耕　地，老　牛　要　是

1 3 3 5 | 5 5 6 6 | 5 - | 5 - | 5 - （下略）

不　走　就　拿　鞭　子　把　它　抽。

魏西庚的唱法则较多运用闪板、切分音，唱句分节，落音也较灵活。尤其喜加衬、垫字。如他的亲传弟子王艳秋所唱：

1 = ♯C

选自《杨八姐游春》
（王艳秋演唱　石俊平记谱）

2/4 3 5 | 5 6 1 | 1 3· (3 | 3) 1 1 | 1 1 1 | 1 3· (2 2 |

见　农　夫　在　坡　下　勤（哪）耕　（啊）种，

6） 6 | 5 6 i | 5 （0 3 | 2 7） 5 6 | 6 i i | 5 （5 |
打柴的樵夫 下了山林。

3 1） 6 5 | 5 5 6 i | i 6 （6 | 6） i | i i i | i 4 （4. 1 |
老渔翁坐河边 垂（呀）钩（哇）钓，

2 1） 5 5 | 6 i i i | 6 i （4 5 | 6） i | i. 6 i | 5 （下略）
竹林里（呀）传出来 斫树的声音。

六十年代以来，业余演员董湘昆继承刘文斌的唱法，并与弦师一起尝试创新：

使用普通话演唱。以宝坻方音演唱京东大鼓，它的下句的平声字收尾时，唱腔常呈下行状态，如刘文斌在《摔镜架》中的“i i | 6 3 | 3 2 2 | 1”（横三竖四画满了墙）和“6 i i 6 | i 6 | 5 3 2 | 1”（怎么能够插翅回南京。）改用普通话演唱之后，旋律可尽量上旋，有时还免去“2. 7 6 1 5 -”的拖腔，使曲调呈现明快的色彩。落音也随之产生了变化，下句常用“1、2”，上句也出现了“7”音。他又改板起板落为多在眼上起腔。使起句轻俏，并在不多的板上起腔的句子中，尽量突出其加强语气、表达感情的变化。如：

1 = D

选自《木盆》
（董湘昆演唱 张玉恒记谱）

2/4 0 5 | 3 5 | 5. 3 | 3. 5 | 3 5 3 | 2 1 | 6 - |
那大华说，我做个木盆儿厚又大，

6 5 3 | 6 7 | 6 1 | 2 - | 2 6 7 | 2 3 5 | 2 7 7 6 |
也是为了二爹妈。单等你俩年纪

6 3 5 | 2 3 5 | 6 6 5 | 5 6 1 | 2 2 5 | 5 - （下略）
大，（呀）喝水吃饭也好使它。（呀 啊）

他还免去用“表的是”开唱方式。又注重控制速度、力度；使用突出强弱对比、节奏“催”上去后再“撤”下来等方法，在进一步表达感情等方面做到准确合度。

在《白雪红心》、《送女上大学》等新曲目中，董湘昆结合曲词的需要，以旧腔翻新的方式，谱出新的旋律。他在创演京东大鼓《读毛主席的书》时，用歌曲《毛主席的书我最爱读》的曲调开始，不着痕迹地转入京东大鼓旋律，是这个曲种的首创形式。如：

选自《读毛主席的书》
（董湘昆演唱　周春玲记谱）

（歌曲）
2/4 5. 5 5 6 | i. 2 | 3. 5 2 6 | i - | 5 i 6 i | 2 5 3 2 i |
毛 主 席 的 书 我 最 爱 读， 千 遍 那 个 万 遍 呀

（京东大鼓）
6. 5 2 3 | 5 - | 5 5 5 6 5 | 2. 5 | 6 i 5 i | 5 6 1 |
下 功 夫， 深 刻 的 道 理 我 细 心 领 会 呀，

0 3 i i | i i 3 5 | 5 3 5 | 2 2 | 5 - |（下略）
只 觉 得 心 眼儿 里 头 热 乎 乎。（哇 啊）

同时，董湘昆和他的弦师刘月循等一起，对京东大鼓的前奏音乐也作了充实和丰富。旧日的前奏较简单，如民国二十七年（1938）刘文斌所唱《拆西厢》、《隋炀帝望琼花》的前奏基本均是七到八小节。如：

2/4 (5 5 | 3. 5 6 7 | 5 3 3 | 2. 2 2 7 | 6. 7 2 2 | 2. 7 6 6 | 5. 5 5 5 | 5)

至二十世纪七十年代王艳秋所用的前奏稍有扩展，如《杨八姐游春》：

2/4 (3. 5 6 7 | 5 5. 6 | 1. 7 65 3 | 2 23 2. 7 | 67 2 7. 6 | 5 5 5. 6 |

76 7 1 7 | 6 6. 5 | 4 3 7 2 | 5 0 5 5 | 5 55 5 5 | 5 5 5 | 5 55 5 55)

董湘昆一般所用前奏不仅加至二十四小节左右，旋律也大为丰富。如《木盆》：

2/4 (5 5· 7 | 3· 5 6 7 | 5 5 56 | 1 16 1613 | 2 2 23 | 5 53 2 23 |

1161 2 21 | 61 2 2161 | 5 5 56 | 1· 1 1 | 3 3 1 | 3 1 2 23 |

5· 7 | 6767 2 3 | 2321 75 6 | 5 - | 2· 1 7 6 | 5· 3 |

2 7 2 3 | 5· 6 | 4643 2 3 | 5· 6 | 2· 1 7 6 | 5 5 2)

对于句间的过门、间奏也都不再简单用"学舌式"来重复唱腔，而使之成为短小的段落。

一般情况下，董湘昆都是严格按照板眼要求演唱，但在某些唱段中，为增加曲调的抒情性，也常以三眼板的方式处理轻重音。

京东大鼓的伴奏乐器是一把三弦。自二十世纪六十年代起增加了扬琴，二者除齐奏外，有时在不同音区进行合奏，增加了音乐的美感。

与此同时，刘文斌、魏西庚等人的唱法继续流传。

京东大鼓还有一种演唱方式，即一人自弹自唱：演员抱弦而坐，鼓与楗装置于矮脚鼓架上，演员右足操纵鼓楗击鼓，左膝下绑节子板，司节奏，边弹边唱。刘文斌之子少斌有此技艺。

**卫子弟书音乐**　卫子弟书音乐是在从北京传入的子弟书音乐基础上，改用天津方音演唱之后形成的。

天津语音与北京语音调值对照见下表：

| 调类 | | 阴平 | 阳平 | 上声 | 去声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 调值 | 天津 | 11 | 55 | 24 | 53 |
| | 北京 | 55 | 35 | 214 | 51 |
| 例字 | | 妈 | 麻 | 马 | 骂 |

卫子弟书曲本由诗篇、正书组成。诗篇基本为七字句，共八句。正书也含有诗篇，七言八句，领起正文。正文句式较为自由，七字、十字句外，兼有四字句、五字句以及长句，亦常

有垛句和叠字，并使用衬字。句式灵活节奏富于变化。一般八句为一落。

卫子弟书唱腔音乐结构为板腔体。它有两种节拍、三种唱腔。

一板三眼节拍的唱腔在唱段中占较大比重。它含有两种唱腔〔头行〕与〔硬起〕。唱腔速度基本持平，变化不大。

〔头行〕，是诗篇开唱的第一、二句，上句板起中眼落，下句中眼起、板落。曲调平稳舒缓，自成一段。如：

1＝D

选自《秋景黄花》
（刘吉典演唱、译谱）

【头行】

4/4 5 6. 5 1. 2 | 6 5 1 6 | 5. (5 5 5 6 1 5) | 1. 2 6 5 |
秋 景 黄 花 雨

6. 5 4 2 3. 2 | 5 - 1 - | 5 - (5 1 6 1 | 5 5 5) 1 2 |
露 寒， 寒 蛩

2 3 1 6 5 - | 6 5 - 2 | 5 3. 2 1 6 | 5 - (6. 6 5 6 |
窗 外

1 6) 1. 2 3 | 1. 2 6 5 | 1 5 3. 3 3 2 |
（啊） 扰 人

1 - (3 2 | 3 2 3) 2 2 1 | 6 1 2 3 5 - |
（安）

2 1 2 6 5 - | 3. 2 1 - | 6. 6 6 7 6 6 1 | 5 - （下略）
眠。

〔硬起〕，用于诗篇的第三、四句及正文中每一落的开头。由两句构成。上句一般板起板落，下句迂回下旋，中眼起腔，大多落在板上。如：

1 = D

选自《长坂坡》
（刘吉典演唱、译谱）

4/4 (5 5 3 | 2 2 3 2· 3 2 1 | 6 61 2 3 5 5 3) | 1 2 3 61 |
灯 照

2 - - - | (3 2 3 2 1 6 1 | 2 1 2) 5 3 2 |
黄

6 1 - (3 | 2 1 61 5 1 1 5) | 1 1 6 5 | 1 5· 5 4 |
沙 天 地 暗，

(4 4 4 1 4 | 1 11 4 1 4 3 | 2 1 61 5 1 1 5) | 1 6 3· 2 1 |
尘 迷

6 5 - 3 | 5 1 6 5 1 | 1 2 6 5 3· 2 |
星 斗 鬼 哭

32 5 2· 2 1 | 1 (6· 6 5 6 1 6) | 1· 2 3· 2 3 （下略）
声。 （嗯）

〔头行〕和〔硬起〕中有一个附属的腔型，名为“续腔”，在第二句第六个字行腔之后，伴奏持续而唱腔停顿数拍，然后从第六个字的韵母继续行腔二至五拍，紧接下一字。韵母不合时可用啊音吟唱。

1 = D

选自《长坂坡》
（刘吉典演唱、译谱）

4/4 61 5 65 4· 4 | 24 5 66 5 | (6 1 5) 1· 2 | 6 55 6· 6 |
古 道 荒 山 苦 相 争，

5 - (6 1 5 | 3216 5) 1 5 | 2 1 6 5 1 | 2 5 5 53 2 0 2 23 |
黎 民 涂

5 3 32 1 6 | 5 - (6· 6 5 6 | 1· 5 6 6) 1· 2 | 3· 2 3 1 3 5 |

炭 （安） 血

6 - 5 6 5 3 | 2· 2 1 - | (3 2 3 2 1) | 6· 1 2 3 5 - |

飞 （续腔）（啊）

2 1 6 5 - | 3 2 1 - | 6 6 6 7 6 6 1 | 5 - （下略）

红。

一板一眼唱腔名为〔忙子〕，用于唱段的高潮部分，一般为三、四落。可连续使用。速度较快，有“紧板”之称。临近结尾两句时需“煞板”，即速度突然放慢，以便在尾句中使腔，结束全段。如：

选自《长坂坡》

（刘吉典演唱、译谱）

1 = D

第一【忙子】

$\frac{2}{4}$ 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 - | (2 3 2 1 | 6 1 2) | 2 3 6 1 |

糜 夫 人 想 到

2 5 3 | 2 6 1 | 2 2 21 | 6 1 6 | 5 3 5 | 6 6 1 |

其 间

2 - | 1 2 1 6 | 5 3 23 | 5 - | (5 - | 5 - |

3 - | 3 - | 2 0 3 32 | 1 2 21 | 5 6 1 |

2 21 6 1 | 2 2) | 5 3 2 | 2 1 1 6 | 1 - |

无 非 一

2 3 2 1 | 6 5 | 5 1 6 | 5 - | （中略）

死，

第二【忙子】

2/4 5 3 2 | 1 5 3 | 2 - | （3 2 3 | 2 1 6 1 | 6. 1 2）|

糜 夫 人

1 5 3 | 2 5 3 | 2. 1 | 1 6 1 | 1 2 1 | 6 1 6 |

势 急 难 顾

5 5 5 | 6 6 1 | 2 - | 1 2 1 6 | 5 3 23 | 5 - （下略）

卫子弟书的落音上句稍灵活，可落“5、1、3、6”诸音，下句若是一落的尾句必须落“5”音，其他句亦可落“1”或“2”音。

卫子弟书只唱不说。由男性吟唱，演唱时用真声。音域为两个八度，通常主要音区为1—5。自弹自唱的坐唱形式，无形体表演。演唱者自弹三弦，无击节乐器及其他乐器。

卫子弟书的伴奏音乐主要有“起板过门”，可反复演奏。有用于开唱之前的一板三眼和用于〔忙子〕之前的一板一眼两种：

一板三眼“起板过门”中眼起奏，共十二小节，“1”起“1”落。它还用于每落的开始之前，兼做过门音乐。如：

1 = D

选自《十八半》
（刘吉典演唱、译谱）

起板过门

4/4（1. 2 7 6 | 1 1 1 3 2 0 3 | 6 66 3 6 1 1 1 2 |: 7 67 2 3 1 1 1 2 |

3 - 2 3 | 2 0 3 33 2 3 2321 | 6 6 61 2 3 1 1 | 1 12 3 5 3 32 1 3 |

（5）

慢

6 66 5 6 1 1321 | 2 7 2 5 3 | 3 32 1 1 6 1 5 | 1 1 6 1 1 1）:|

一板一眼“起板过门”十五小节，同时也用于每落的开始之前，作为过门音乐。如：

1 = D

选自《长坂坡》
（刘吉典演唱、译谱）

2/4 ( 5 1 1 3 | 2323 2221 | 3 32 1 | 2 21 1 | 1 3 32 |

1 2 21 | 1 1 | 3 2 | 3 32 1 | 2 21 5 6 |

1 2 21 | 6 1 2 | 2 21 6 1 | 2 3 2 1 | 6 1 2 | （下略）

此外，因卫子弟书曲调悠扬、缓慢，一板三眼与一板一眼唱句基本都分节，形成三个小分句或两个小分句，小分句间都有小的过门，一般为二至三拍，个别亦有十余拍者。

弹奏三弦的手法较讲究。一般使用滚、扣、扫、搬等技法对唱腔给予补、垫、接、送，使弹与唱浑然一体。

**西城板音乐**　西城板音乐是在由北京传入的子弟书西城调的基础上改用天津语音演唱后形成的。

西城板唱词句式较灵活，通常在七字句的基础上附句头、句尾，多用衬垫字，如哪、呀、呃、哇、啊、嗬等。七字句或十字句往往作为两个小分句唱出，而中间音乐不分节。开头常以“说二位”、“这一位”、“说的是”等领起正文。基本是上下句的句型，但唱段中间经常出现三句式的唱词，且各个分句都押韵，如：

街门以外他可转了一转眼珠，
他心内踌躇，暗骂一句孔华阳那个老匹夫。

（《送崔通》）

又如：

咱们情投意合，
朝着北就把头磕，
要说情面可都不薄。

（《辞绿林》）

西城板的平仄运用不严格。但由于天津方音的阴平字几乎相当于普通话的第四声，而上声字接近于普通话的第二声，故常有连续两句甚至五句使用平声或仄声（即阴平与上声）者，连用平声字的现象更为多见，在演唱中阴平、阳平字的轮流使用同于一般的平仄规律。

西城板的音乐结构为板腔体。节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），主要唱腔有两种即〔起腔〕与

〔平腔〕。〔平腔〕以速度的变化显示演唱高潮(相当于一些曲种的“上板”)与结尾。一般一个曲目音乐的变化通常为:慢—紧(快)—突慢。曲目的曲文较长时,中间的“紧”可有较慢与较快的转换。

〔起腔〕,西城板的〔起腔〕缓慢悠长,由两个唱句组成。如:

1 = ♭B

选自《送崔通》
(刘筱江演唱　王治远记谱)

【起腔】

2/4 i | i. 6565 | 5 - | 5. 5 | 5 ( 13 5 5 | 5 13 5 5 |
这

5 13 5 5 | 5 13 5 ) i | i 6 5 | 5 5 | 323 323 | 323 2 |
一

2 ( 2 5 | 2 77 2 7 | 2 7 2 5 ) | 2 5 5 6 | 3 2 | 2 3 |
(哎 嗨 呀) 位

2 - | 2 - | ( 3332 1231 | 2 12 3217 | 2212 3 2 | 1 1 6 1 |

5 12 5 3 | 2 12 3 2 | 1. 2 1 1 | 1 0 | 1 1 6 | 1 0 |

5 1 6 | 1 3217 | 2 12 3 2 | 1. 2 1 1 | 1 0 | 1 1 6 ) |

i - | i 3 | 6 5 ( 1 33 | 5 5 5 33 | 5 5 5033 | 5 ) 5 i |
年 迈 的 好

6 5 3. 2 | 3 5 | ( 5 5 33 | 5 5 33 | 5 5 5 3 ) | i 6 6 5 |
汉,

5 3 | 2 (3 2) | 2 3 2 | (5 5 3) 3 | 2 - | 2 - |

（嗽）　（咹）

7 (2 | 2 2 2) | 2 7 2 7 | 5 7 6 | 6 (6 6) | 2 3 5 |

（哎 嗨）元 通 观 的 观

6· 7 7 | 2 6 6 7 | 6 i 7 7 3 3 | 2 - | 2· （下略）

主。（嗬 嗬 嗬 呃 呃 嗬 呃 喝 喝 呃）

〔平腔〕如：

1 = B

选自《送崔通》
（刘筱江演唱　王治远记谱）

【平腔】

2/4 1 | 3 3 3. 2 | 1 6 1 | 0 3 2 1 | 1 5 6 6 | 5 5. |

我（呀）的 盟 兄 盟 弟

(2 7 2 3 | 5) 1 5 1 | 1 3 5 | 5 1 6 5 | 3 (2 3 | 5) 1 1 |

（哪）俱 把 命 （嗯） 无，

6 3 | 5 1 | 6 2 1 | 1 - | 1. (5 6 | 1 1 1) 3 |

他 是 概 （哎）

5 3. 2 | 1. 6 1 1 | 6 1 6 5 | 3 2 3 | 0 5 6 | 7. 6 7 |

不 由 己，

6 7 0 2 | 7 2 6 2 | 6 5 5 | 3 - | 3 2 3 | 5 （下略）

泪 洒 在 胸 脯。

三句式的唱句结构如下：

1 = B

选自《辞绿林》

（刘筱江演唱　周春玲记词　王治远记谱）

【平腔】

2/4 5 5 5 | 3. 2 1 | 6 1 0 5 3 | 2 1 1 5 | 6 5 3 |

您 老 有 话 不 说，

( 2 7 2 3 | 5 6 ) 1 1 | 6 3 3 5 | 1 1 1 | 0 3 6 |

可 倒 为 的 都 是 什

5 ( 5 6 | 3/4 5 ) 3 3 ( 2 2 ) | 2/4 6 1 6 1 | 3 3 5 | 5 1 6 5 |

（嗯）么， 叫 我 好 不 明

3 2 3 | 5 ( 5 5 3 2 1 1 | 6 1 5 6 | 1 5 6 6 | 1 1 2 3 | 3 2 （下略）

白。*

* 白：读bó。

在全曲的结尾之前，有一个预备腔，用在下句，节奏较快，然后接末两句的尾腔，尾腔的节奏逐渐放慢。如：

1 = B

选自《辞绿林》

（刘筱江演唱　周春玲记词　王治远记谱）

（前略）| 3/4 3 5 1 0 | 2/4 5. 6 1 | 6 5 | 3 ( 3 ) | 3 2 1 |

缺 不 了 咱 的 吃 来

3 2 | 2 - | 2 3 2 3 | 2 3 3 1 | 1 3 | 2 3 3 |

也 少 不

#4 - | 4 5 6 3 | 2 - | 2 - | 0. 2 5 | 5. 1 |

了 喝， （呃） 弟 兄

渐慢

1 5· | 1 (1 6 1) | 0 1 6 1 | 5 1 6 1 | 6 1 6 3 |

二 人 （他）就 把 主 意（可） 拿

5 0 6 | 1 5 5 | 6 5 3 | 5 6 1 2 | 3 (3) 1 3 |

妥，（他）辞 别 了（他 们）大 众 直 接

渐慢

3 3 3 5 | (3) 1 6 1 | 5 2· | 3· 5 3 | 3 (1 2 3) ‖

是 固 始 菏 泽。

西城板演唱特点是，它的大腔多在于句子中间，句尾均不拖腔，每句末字收音斩截。常以字的韵母行腔，尤其句末前一字或句末的字更为明显，本字出口后，使一小腔（一般为两拍），小腔在三弦弹奏垫头时停顿，成为自然的“气口”，再于垫头之后以较强力度唱出这个字的韵母，一般只半拍，紧接句末的字或下句开头。倘韵母不响亮或不适用时，也有用虚词“呃”、“啊”的现象。如：

1 = B

选自《辞绿林》

（刘筱江演唱 周春玲记词 王治远记谱）

2/4 (1 3 2321 | 6 1) 5 3 | 5 3· 2 | 1 6 1 | 1 1 6 5 | 3 (3 1 5 |

抢 了 来 的 （呀）那 些 银

2) 6 5 6 | 1 1 6 1 | 1 5 1 6 | 1 1 6 | 6 6 5 3 | (5 6 5) 5 |

（嗯）两 总 够 几 十 万 （安）

3 2 (7 | 2) 1 5 | 5 1 3 2 | 1 1 2 | 2 3 3 | (5 6) 1 | （下略）

多， 他 车 载 带 （呀）马 驮。

西城板唱腔的骨干音为“1、3、5”，偶尔使用“7”。开头两句多落“2、3”等音，且两句一致。结尾两句则常落“3”音。段落中间，上句落“2、3、5”等音为多，下句常见的落音是“1、3、5”，另外，上下句亦偶有落“6”音者。起唱可在眼上、板上及板后，大句子的尾字落在板上。小句子及分句落音的位置与音高均较自由。

西城板由男性说唱，除起腔外，曲调一般在“3—6”间进行，常用音域仅十一二度。演唱时基本用真声，较长的高腔时有假声成分。常用擞音。

西城板虽名“板”却不用鼓、板，只用一大三弦伴奏。演员站立演唱，偶亦可坐唱。以手势及面部表情辅助说唱。

三弦弹奏前奏、过门（间奏）时，无特殊规范或成套乐曲。前奏可长可短。如：

选自《辞绿林》
（刘筱江演唱　王治远记谱）

1 = B

2/4 (1· 3 | 2 3 23 | 1 1 6 1 | 2 12 5 3 | 2 12 3 2 | 1· 2 1 1 |

3/4 5 1 6 1 5 6 | 2/4 1 12 3217 | 2 12 3 2 | 1 1 6 1 | 2 12 3217 |

2 12 3 2 | 1· 2 1 1 | 5 1 5 5 | 5 1 5 1 | 5 5 1 1 | 3/4 5 1 5 1 5 3 |

2/4 2 12 3 2 | 1· 2 1 1 | 5 1 | 6 1 5 6 | 1 12 3217 | 2 12 3 2 |

渐慢

1· 2 1 1 |: 1 0 | 1 1 6 | 1· 2 3217 | 2 12 3 2 | 1· 2 1 1 :|

1 0 | 1 1· 6 | 1 0 | 1 1 6 | 1· 2 3217 | 2 12 3 2 |

1 1 6 1 | 5 12 3217 | 2 12 3 2 | 1· 2 1 1 | 1 0 | 1 1 6 （下略）

亦可简短如：

选自《送崔通》
（刘筱江演唱　王治远记谱）

1 = B

2/4 ( 1 0 | 1 1 6 | 1 0 | 5 1 6 | 1· 2 3217 |

2 12 32 | 1· 2 11 | i 0 | 1 16 | 1 ) （下略）

唱段的第一句中间有大过门，乐调较简单。如：

1 = ♭B

选自《辞绿林》
（刘筱江演唱 王治远记谱）

2/4 i - | 6 65 | 5 - | 5 - | 5 0 ( 1563 | 5 633 |
说

53 i6 | 5 ) i6 | 5 5·5 | 3 - | 3 - | 2 - |
二

2 ( 5202 | 5202 5222 | 5222 52 ) 2 | 5 6 | 2 - |
（儿） 位

2 - | 2 - | ( 5222 5222 | 5222 5222 | 5222 5222 | 3532 1231 |

2 12 3217 | 2 12 32 | 11 61 | 2 317 | 2 12 32 | 1· 2 11 |

1 0 | 1 16 ) | i 6 | i 3 | 5 ( 63 | 5 1563 |
杨 佩 （噫）

5 53 | 5 ) i i | 65 3· 2 | 3/4 5 ( 6 6 0 | 2/4 5 1563 | 5 53 |
杨

5 55 53 | 5 ) i6 | 6553 | 3 20 | 63 3 | 23 10 |
（昂 嗯） （昂） 郡

( 1 1 5 | 1 1 1 ) | 5 5 5 6 | 3. 2 | 1 3 | 2 1 |

他们就在 对 面

0 5 1 1 | ( 1 1 1 ) 5 | 5 - | 3 - | 3 - | 3/4 3 （下略）

坐，

**单琴大鼓音乐** 单琴大鼓是在流行于京东南的奉调、五音大鼓等曲种音乐基础上，由艺人翟青山在天津创演成功的。

单琴大鼓使用北京东南一带（含安次及通州南部）方音演唱，基本与普通话、北京话调值相同。

单琴大鼓唱词以十字句、七字句为主体，衬字不多，平仄较严格。

单琴大鼓的唱腔音乐结构为板腔体。它只有一板三眼一种节拍。唱腔句为头眼起腔，尾字落在板上，句子整齐而少变化。除末句外，无论长句短句均包含在四小节十六拍中，每落的末句因尾音拖腔稍延长半小节。单琴大鼓靠速度变化显示唱段的行进阶段，但速度变化对比度不大，只于起唱时较慢，结尾时稍稍加快。没有甩腔，每落的尾腔都比较简短。

唱腔基本结构为四句体，四句落音分别为“5、5、1、5”，呈起承转合状态。在实际的演唱中，通常是反复使用第一、二句的唱腔，至一落或一落当中有较大间奏时才使用三、四句的唱腔。每句均分为两节，中间加小垫头，速度转快时也保持分节状态。如：

1 = E

选自《蓝桥会》
（翟青山演唱 钱国桢记谱）

4/4 3 | 3. 5 3 2 1 2 3 7 | 27. 6 0 3 | 1 1 2 1 7 6 | 5 - (5 2 3 |

山清 水秀 秀气光辉，

5) 3 35 3 2 | 3 2 3 5 6 (6) | 6 5 6 7 2 6 | 5 - (5 2 7 6 |

灰尘（呀）不染 老祖（的）额 眉。

5) 1 1 2 1 6 | 5 6 1 3 5 6 5 3 | (3 5) 5 2 2 3 | 5. 6 1 - |

梅花 野 鹿（哇） 仙鹤* 配，

* 鹤：读háo。

(1) i 3 3 5 5 3 | 5 6 1 (2 3 2 1) | 6 i 2 3 2 i 7 6 | 5 - (#4 3 2 3 | 5) (下略)

配 好 了 仙酒 饮 三 杯。

因唱句的节拍固定，所以句子的字多时腔少，字少时腔多。如：

1 = C

选自《乔太守乱点鸳鸯谱》
（翟青山演唱 翟万兴记谱）

4/4 3 3 7 | 3 7 (6 i 6 5) | 6 7 6 5 4 3 2 3 | 5 (下略)

山 门 那 以 外 下 了 车，

又如：

1 = F

选自《卖油郎独占花魁》
（翟青山演唱 翟万兴记谱）

4/4 3. 3 7 2 7 | 2 2 7 2 (2 3 1) | 1 2 3 5 3 2 1 6 | 5 (下略)

烫 的本 是 飞 机 头， 带 着 一 朵 芭儿 兰 香。

单琴大鼓使用真声演唱。所用音域较宽，一般为两个八度（创演人翟青山以 F 调演唱时音域为 5—5）。

演出时，演员站立，右手执鼓槌，左手执铜片。于板和中眼上击铜片，击鼓则较为随意。

单琴大鼓以扬琴为主要伴奏乐器，有时加四胡。

前奏原较简单，一般约六小节，且节奏平稳。如三十年代的《卖油郎独占花魁》中：

4/4 (5 5 5 5 5 | 2 5 5 2 7 7 | 6 7 7 6 7 6 5 |

3. 5 6 2 7 6 | 5. 5 5 6 i | 5) (下略)

后经由弦师加花、加长，或将全音符换用二分、四分甚至八分音符，可达十六小节。如四十年代末及以后的《蓝桥会》中：

选自《蓝桥会》
（翟万盛演唱　姚念真记谱）

1 = B

4/4 (5 5 | 2 23 2 5 2 23 7 7 | 6 66 7 7 6 7 6 5 | 3. 5 3 5 6 2 3 |

5 56 7 2 6765 3 6 | 2 5 5. 5 5 5 5555 | 5 5 5 5 1. 1 1 1 |

1111 3 3 2 22 2 3 | 2222 3 3 1. 1 1 1 | 1111 3 3 2. 2 2 2 |

2 2 2 2 6 7 6765 | 3 5 6 2 32 | 5 56 7 2 6765 3 6 |

突慢
5 2. 2 0 2 | 5 5 55 5 5 5555 | 5 5 5 5552 6 1 | 5 5) （下略）

因每句唱腔的格式固定，故在演唱中视唱词多寡及唱腔长短，用间奏和小垫头补足其余部分。创演之初，小垫头只占半拍或一拍，后由弦师以在唱腔中“还过门”的方式，即伴奏句尾末一字的同时演奏过门，在不增加节拍的前提下，将垫头加长，使音乐略有变化。如：

选自《马陵道》
（翟万盛演唱　石俊平、王春辉记谱）

4/4 0 2 7 7 7 | 2 7 7 (2 7 6 7 6 7 6 5 |
他 在 这 营 里 头

(5 6 7 2 6765 3 2 |
3) 5 6 61 2 2 3 | 5 - 0 0 | 5) （下略）
点 齐 五 百 兵。

单琴大鼓本身无专用的伴奏曲牌，由创演至四十年代末，在落与落之间的大过门中，以扬琴弹奏各种歌曲、小调如《苏武牧羊》、《小放牛》、《照花台》等。这些插入曲调的开始与结束均能与单琴大鼓的原有旋律巧妙衔接。如《卖油郎独占花魁》中：

（翟万兴记谱）

单琴大鼓原有曲调

4/4 （5 5 5 6 1̇ | 5· 5 5 5 6 1̇ | 2/4 5 5 5 | 5 6 | 6 5 3 5 |

2 2 3 | 2· 3 | 1 6 5 | 1· 2 3 5 | 2 2 3 | 2 5 |

5 6 5 3 | 2 3 2 | 1 2 3 5 | 2· 3 2 7 | 6· 7 2 3 | 2 7 6 |

5 - | 6 6 5 | 6 3 5 | 2 2 3 | 2 7 | 6 7 6 5 |

3 5 2 3 | 5 5 6 | 5 - | 2 2 | 3 2 3 5 | 7 - | 7 - |

2 3 2 7 | 6 7 2 3 | 5 5 6 | 5 5 7 6 | 5 5 6 | 1 1 |

单琴大鼓原有曲调

6 1 | 6 1 6 5 | 3· 5 | 6 5 6 1 | 4/4 5· 5 5 5 6 1̇ | 5） （下略）

又如同一唱段的另一处插入曲调：

（翟万兴记谱）

单琴大鼓原有曲调

4/4 （5 5 6 1 | 5· 5 5 5 6 1 | 5· 5 5 5 | 1̇ 5 3· 5 6 1̇ |

5 3 2 5 3 5 3 | 2 5 3· 2 1· 2 1 6 | 5· 6 1 6 1 | 1 1̇ 6 5 3 5 6 1̇ |

5 3 2 5 3 5· 3 | 2 5 3 2 1· 2 3 5 | 2 1 6 1 5 - |

单琴大鼓原有曲调

5 3 5 2 5 3 2 | 1. 2 3 5 2 1 6 1 | 5. 5 5 5 6 i | 5）（下略）

倘不能吻合时，即对曲调头尾稍作更动，或运用变调方式处理。如《乔太守乱点鸳鸯谱》中所用的〔银纽丝〕：

单琴大鼓原有曲调

4/4（5 5 5 6 i | 5. 5 5 6 | 5. 5 7 2 7 6 | 5 6 5 3 2 7 2 |

3. 3 5 3 5 6 | 7 2 7 6 5 6 7 6 | 5. 6 3 2 7 2 | 3 - 3 2 7 5 |

3. 3 2 3 5 | 3 5 3 2 7 2 6 7 | 2 3 7 6 5. 3 | 2 3 5 3 5 3 2 |

单琴大鼓原有曲调

7 2 6 7 2 3 7 6 | 5. 5 5 6 | 5. 5 5 5 6 i | 5

在弹奏这些曲调时，演员以花式手法击鼓，为扬琴的演奏伴奏，取得新颖动听的效果。

**莲花落音乐**　莲花落音乐是由隋、唐时代，佛教僧侣们于民间宣讲佛经演唱的一种带有募化性质的唱导音乐——《落花》或《散花》演变而来的民间音乐形式。明末清初以来，莲花落在天津的民间花会中已广为流传。

莲花落基本曲调包括〔散花调〕、〔四季莲花落调〕、〔叙事莲花落调〕三种。

〔散花调〕，为单曲体。唱词为七言上下句式韵文。一般上句唱词落于仄声字，下句唱词落于平声字，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句后分别接以上下句和声。上句和声常为"哩嚠莲花一朵梅花"，下句和声常为"哎咳莲花一朵梅花落"。从音乐上看〔散花调〕共有四句，即上下句和上下和声句。上下和声句的旋律一般为上下句旋律的变化重复形式。

〔散花调〕一般可分为两种类型，即落5音〔散花调〕和落2音〔散花调〕。落5音〔散花调〕上句落"5"音，尾字旋律为"2 3 5"。下句唱词尾字音腔常落"1"音。后接短小的虚字尾腔落"5"音。上句和声落"2"音，下句和声落"5"音。上句和声旋律常保持"3 5 6 i | 6 5 3 | 2 - |"腔型。下句虚字尾腔常为"1 6 5"腔型。不过由于民间演唱中随意性较大，故一些〔散花调〕中旋律常发生某些变化，但一般上下句及上下和声句落音大多保持以上较规范的形式。

落2音〔散花调〕与落5音〔散花调〕大体相同，不同之处在于落2音〔散花调〕的下句和声与上句和声旋律基本相同，且均落“2”音。好像落5音〔散花调〕上下句和声均用上句和声旋律一般。落5音〔散花调〕如：

## 十　朵　花

天　津

2/4 3 5 | 3 5 | i 32 1 61 | 2. 3 5 | 5i65 3 1 | 2 3 2 76 |

姑 娘 欠 身 离 了 座 来，(哩 嚠 莲 花呀 哎

5 6 1 | 3531 2 | 3 53 2123 | 3 53 2 1 | 6156 1. 3 |

一 呀 朵 梅 花）轻 弱 弱 的 玉 体（呀 哎）款 动 金

下句尾腔

235 6. 3 | 5 5 6161 | 231 2 | 6 6 3 6 | 5 - ‖

莲。(啦 耶 么 咳 呀)(开朵开朵 莲 花 一 朵 梅 花 落)。

〔四季莲花落调〕，是由落2音〔散花调〕变化而成的，唱词为七言上下句式韵文，多以春、夏、秋、冬四季为形式，一般上句唱词落于仄声字，下句唱词落于平声字。在运用中常于上下句中加入三字或四字一组的嵌入性滚唱式垛句唱词。其音乐为一板一眼（2/4拍）的单曲体。唱段一般先由散唱开始，然后转入一板一眼节拍。上句常见落“6”音或落“5”音，下句常见落“6”音或落“5”音。上下和声句均落“2”音。如：

选自《渔家乐》

1 = A　　（金　子、银　子演唱　陈　钧记谱）

サ (5 55 5) i 6. (5556) 2 i 1 2 i 0 3 - - (65 6)

一 年 (价)

慢起渐快

2 i 1 2 i. 3 - (5 55) | 2/4 3 i | 6 5 | 3 i |

才 过 不 觉 又 是 一 年

i 2 5 | 6 6 | i 6 5 6 | i i 5 | 6 5 6 | (6 66) 1 |

交 春，(哪 哩 嚠 莲 嗬 花 哩

1 2 | 53 5 3 2 | 5 3 5 | (5 5) i 6 | 5 6 5 3 |
嚠 莲 嗬 花 啊

5 2. | (2 2 3 2) | 3 1 2 | 5 3. | i 6 5 6 | 5 3. |
落） 渔 家 儿 撑 的 撑

i 6 5 6 | 5 3. | 5 3 2 | 3 2 | 5 5 3 | 5 7 |
摇 的 摇 稀 里 沙 啦 撒 网 去

6 (5 6) | 3 1 7 | 6 2 2 | 7 6 5 | 6 6 | (1 1 6 |
过 花 村。（哪 耶 么 咳

6) 1 | 1 2 | 5 5 | 7 7 | 6 7 2 |
咳 咳 莲 花 落 啊

7 6 5 | 6 6 | (1 1 6 | 6) 1 | 1 2 |
耶 么 咳 咳 咳

3 3 2 | 5 3 5 | (5) i 6 | 5 6 5 3 | 5 2. （下略）
莲 咳 花 啊 啊 啊哈啊哈 落）

〔叙事莲花落调〕，一般可用来演唱故事，包括〔数唱莲花落调〕和〔金钱莲花落调〕两种形式。

〔数唱莲花落调〕，为单曲体。唱词一般为七言上下句式韵文。音乐亦为上下句结构。常见为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）两种形式。其最显著的特征是旋律较简洁，句尾无较长甩腔，上下句落音相同，或下句落音相同。有些无旋律性的数板式演唱亦属此类。

在天津流行的〔数唱莲花落调〕中，以落“3”音〔莲花落调〕和落“1”音〔莲花落调〕最为典型。

落“3”音〔莲花落调〕的唱词为七言上下句式韵文。音乐为上下句结构。一般上句唱词落于仄声字，下句唱词落于平声字。唱段开始一般先以散唱形式演唱首句唱词的头两三个字，然后再以乍板和节子板击节进入有节拍的演唱。早期唱腔上下句均落“3”音，后期唱腔上句落音较自由，下句落“3”音。演唱中一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）形式均可见到。如：

1 = C

选自《海棠开花》
（海大玉演唱　陈　钧记谱）

唱　的

是　那　海

棠　（啊）　开　（呀）

花　（呀）　叶　儿

（呀）　多，　（呀）　小　才　郎（啊）　惊

动　女　娇　（哎）　娥。（呀）　（下略）

1 = C

选自《摔镜架》
（花桂宝演唱　陈　钧记谱）

拿 过 了 钢 针儿 我 纫 上 了 一 条 线，　这 一 头儿

6. 1 3. 2 | 1 2 #1 | 3 0 | 6. i 5 6 | 2 7 6 6 6. 5 |
网 了 一 个 死 疙 瘩。 小 小 的 钢 针儿 它

3 35 2376 | 6 1. | 6 i 6112 | 6 61 6 12 | 5 1 2#1 | 3 0 (下略)
不 受 奴家我们 使， 搁 在 了 这个 鬓 角儿 上 它是 磨 了 又 是 划。

落“1”音〔莲花落调〕唱词为七言上下句式韵文。一般上句落于仄声字，下句落于平声字。音乐亦为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句式结构，上下句均落“1”音，或上句落音较自由，下句落“1”音。如：

1 = G

选自《四大卖》
（清明泉演唱　陈　钧记谱）

$\frac{2}{4}$ 2 5 | 3 3 7 | 2. 1 7 6 | 1 - | 3 32 3 32 | 1. 2 6 1 |
（我 说）男 儿 汉 志 气 刚， 寻 了 一 个 老 婆 亚 赛

2. 1 7 6 | 1 - | 3. 3 5 52 | 5 0 3. 2 | 1. 1 2. 6 |
孙 二 娘。 站 着 比 我 高 （那 个）躺 下 比 我

1 7 6 | 61 6 1 61 | 1 3 5 | 3. 7 2 6 | 1 1 (下略)
长， 脚 也 比 我 大 （呀） 力 气 比 我 强。（啊）

〔金钱莲花落调〕，一般是由〔数唱莲花落调〕和落“5”音〔散花调〕组合而成的联曲体形式，它的唱词为七言上下句式韵文。在〔金钱莲花落调〕中的〔散花调〕下句和声中，常将“梅花落”唱作“金钱梅花落”。

在〔金钱莲花落调〕中，〔数唱莲花落调〕和〔散花调〕的组合有不同的形式。有时〔数唱莲花落调〕在前，〔散花调〕在后；有时〔散花调〕在唱段的开头和结尾演唱，中间演唱〔数唱莲花落调〕。如：

## 十二月古人名

1 = G

天　津

$\frac{2}{4}$ X X X. X | X X X | X XX X X | $\frac{3}{4}$ X X X 3 32 | $\frac{2}{4}$ 3 5 6 i |
正 月 里（那）正 月 正， 刘 伯温 修 造 北 京 城。能 掐 会 算 （那个）

3 32 1 16 | 2· 3 5 | 3561̇ 6553 | 2 23 2̇ 1 | 65 6 61 | 3 1 2 |

苗（呀）广（那个）义，（哟 一朵 莲花 开呀 一 朵 梅 花）

2 2 2 21 | 5 23 5 1 | 6561 2 | 2222 5 1 | 6676 5 ‖

未卜先知的 徐茂 公。（呀 哎啦梅花 开 哗啦哗啦 梅花 落了一个 花）

1 = E

选自《打连厢》

（大 荣、大 凤演唱 陈 钧记谱）

2/4 （2 22 2 22 | 2 22 2 22 | 2 22 2 1 | 2 1 11）| 5 5 5 5 |

姐姐一

53 5 5 1̇ | 3 2 1 | 2 3 5 |（5 1̇）6 5 | 5 35 3 2 |

打 板儿你就 听 下 韵儿（啦），（哩 嘚 莲哟 花衣

32 1 1 65 | 6 1 323 | 2 2 | 3 #2 3 ♮2 | 12 3 61 6 |

呀 一呀 朵梅 花 啊）把 我 的 委 屈（我 就）

3 36 1 0 | 5 6 1 6 | 5· 0 | 6 1 1656 | 1 1 3 |

提上 一 提。（啊 耶 么 咳 哎咳莲 花 啊哈

6 6 1 6 | 5 6· 1 | 5· （3 | 2222 | 2222 | 21 2）|

一朵梅花 落 哎）

5 53 5 35 | 5 5 2̇ | 2̇ - | 2̇（2̇2̇ 2· 2̇ | 2 2̇ 2 2̇2̇ | 2 2̇ 2 1 |

奴家 今年 刚十 七，

2）5 5 | 53 5 3· 5 | 5· 3 535 | 5 3 （2 | 2 2 | 2 21 |

终朝 每 日想 着 女 婿。

2） 5 55 | 53 5 5 35 | 5· 3 （2 | 2 2 | 2 21 | 2） 55 |
媒婆子 不 来把我 问， 爹妈

53 5 35 5 | 2̇ - | 2̇ - | （2 2̇ 2 2̇2̇ | 2 2̇ 2 1 |
嘛 话也 不 提。

2） 5 53 | 5 5 3 5 | 53 5 53 5 | 5 （5 5 | 5） 53 5 |
不论 穷富找个 主儿， 就 是 那 胡

53 （5 5 | 5） 53 5 | 53 （5 5 | 5） 3 5 | 5 3 5 5 |
子、 麻 子、 矬 子 也 是

53 5 5 6 | 5 53 56 5 | 3 5 5 i | 3 2 1 1 | 2 3 5 |
好 的。 娶我 你 也 不用那个 花（啊）花（啊） 轿， （啊

（5 i） 6 5 | 53 5 3 2 | 32 1 1 65 | 6 1 323 | 2 2 |
哩嚼 莲 花衣 呀 一呀 朵梅 花 啊）

3 31 2 2 | 2 6 6 | 1· 6 1· 6 | 5 6 1 6 | 5 - |
骑上 我（啊） 爸 爸的 葱 白 驴。（呀 耶么 咳

6 1 1656 | 1 1 3 | 6 6 1 6 | 5 6· 1 | 5· 0 | （下略）
哎咳莲 花 呀哈 一朵梅花 落 哎）

莲花落吸收、化用的曲牌有多种。如：

〔补缸调〕，又称〔锔大缸〕，在牌子曲中称为〔云苏调〕。是民间音乐中运用极为广泛的一支曲子。其特点是将上下句后的和声变为器乐伴奏形式。如：

1 = B

选自《老妈上京》
（花五宝演唱　矫恒瑾记谱）

【补缸调】

2/4 6 5 | 3 5 3 5 | 6 0 5 6 i | 6 5 3 2 | 1 2 |

这个　小两口儿　商　量商量　这就要　走，

(0 6 5 3 | 2323 5 6 | 3 2 1261 | 2· 2 2 2) | 0 2 5 | 3 3 |

你　辞街坊

2 3 5 6 | 3· 2 1 | (1 2 1 6 | 5656 1 2 | 6123 2161 | 5· 6 5 5) |

我备头　驮。

〔刺儿山调〕，在牌子曲中常可见到。这种曲调与〔补缸调〕变化手法相近，是用击打锣鼓来代替上下句后的和声。如：

1 = ♭D

选自《老妈上京》
（白玉山　徐阔山演唱　陈　钧记谱）

【刺儿山调】

2/4 63 3 | 3 6 #4 | 2 3 3 2 | 5 2 5 | 6· 1 2 2 | (嚓 冬 嚓冬 冬 |

（老妈）这　个　桃　花　甸　内　出了　好　酒，　（啊）

嚓个一冬 嚓. 个 | 龙冬 嚓 龙冬一龙 | 冬) 3 3 | 3 i 6 5 | 65 6 5353 |

（怯货）哎哎　杏　花　坡　中

2 5· 3 | 53 2 6 6 | (嚓 冬 嚓冬 冬 | 嚓个一冬 嚓. 个 | 龙冬 嚓 龙冬一龙 | 冬) （下略）

美　人　多。

〔喇叭牌子〕，是评剧和二人转中常用的曲牌。是以唢呐演奏来代替上下句的和声。如：

1 = E

选自《老妈回家》
（任凤林演唱　陈　钧记谱）

【喇叭牌子】

4/4 3 2 2 | 2 2 6 5 3 5 | 0 1 6 1 | 6· 1 2 2 |

四　年　上　没　见　面　也　不　许　可　喊，　（哪）

2 (5 3. 2 3 5 | 6 5 6 5 | 3 5 6 i 6 5 3 | 2 - - - |

2) 2 6 1 2 | 6. 5 3 5 | 3 6 1 6 - | 1 - 2. 1 6 |

小脸 蛋儿 吃 了 一 个 白 胖 的。(呀)

6 (3 5 2 1 2 3 | 5. 3 2 3 5 | 5 0 5 3 2 3 5 |

6 5 6 5 | 3 5 6 i 6 5 3 | 2 - - - | 2) (下略)

莲花落吸收化用的曲牌常见的还有〔太平年〕、〔平腔〕等。如：

1 = G

选自《老妈开嗙》

（于瑞凤 清明泉演唱 陈 钧记谱）

【太平年】

2/4 676 6 7 76 | 2 76 5 | 5 i i 65 | 565 3 32 1 | 0 5. 3 5 3 |

北 京 城 也 倒 不 离， 城 门 楼 子

i 3 5 3 | 2 1 1616 1 | 5 32 2 | 5 i i 65 | 53 5 i 65 |

倒 有 八 九 十，（哪）那 方 圆 占 了 足 有

下句虚字尾腔

5 32 5 32 | 5. 3 2 1 | 1 1 6 1 | 2 5 | 5 32 5 53 |

八 百 多 里 地儿，（呀 哈 太 平 年儿） 城 门 楼 子

下句和声尾腔

6 32 2 | 3. 2 1 | 5 56 1 2 | 5 32 1 | i 65 6. 3 | 5 - (下略)

以 上 安 着 宝 石。（没 那 么 安 的）

〔平腔〕，是对口莲花落时期的曲调，是将上下句和声变为甩腔形式的落2音〔散花调〕，并加入了前奏和间奏。如：

1 = ♭E

选自《蓝桥会》
（张金红演唱　陈　钧记谱）

2/4 （扎 3. 2 | 2 6 1 | 2 6 | 2 6 6 3 | 2 6 6 1 |

2 6 6 6 | 2 ） 【平腔】 2 | 1 2 6. 1 | 2 2 3 2 | 2 2 |
山 长 （这 个） 青 云 （哪 啊）

2 i | 6 i | 6 - | 6 6 7 6 | 5 6 7 6 | 5. 6 3. 2 |
云 罩 着 山， （啊 哎 啊 哎

2 - | 2 （5 | 2 5 6 1 | 2 6 6 6 | 2 3. 2 | 2 5 6 1 |
嗦）

2 6 ） 5 | 5 3 5 | 2 7 2 | 2 2 | 2 6. i | 3 i |
山 藏 （这 个） 古 洞 （哎 哎） 洞 里 藏

6 6 | 6 6 7 6 | 5 6 i | 6 5 3. 2 | 2 - | 2 （下略）
仙。（嗦 哎 哎 哎 哎 嗽 哎）

莲花落音乐以一唱众和形式为特点。清嘉庆后出现两人对口演唱形式，在表演故事时吸收秧歌小戏和戏曲中包头、彩扮的形式，即所谓“彩扮莲花落”。

莲花落在演唱中一般无管弦乐器伴奏，只以乍板和节子板击节。清末民初，在一些对口演唱和拆出小戏中，才逐渐借鉴河北梆子伴奏形式，于演唱时运用板胡、笛子、板鼓、小锣、大锣等乐器伴奏。

**荡调音乐**　荡调自清初传入天津，是一种载歌载舞的民间艺术。荡调音乐是江浙一带歌舞小曲传入天津后，经演唱语音的天津化、曲调的北方化发展而后形成的。

荡调演唱的曲调有数十种之多，大多为清代以来流行于民间的小曲。如：〔节节高〕、〔勾调〕、〔边关调〕、〔九连环〕、〔四季莲花落调〕、〔金钱莲花落调〕、〔剪靛花〕、〔绣荷包〕、〔五更调〕、〔凤阳花鼓调〕、〔耍孩儿〕、〔逛灯〕等。

〔绣荷包〕，为流行于民间的小曲。荡调中演唱的〔绣荷包〕唱词为七言上下句式韵文。一般上句唱词落于仄声字，下句唱词落于平声字。音乐为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、上下句结构的单曲体。上句顶板起腔落“1”音，下句眼上起腔落“5̣”音。如：

1 = A

选自《八仙上寿》
（金　子　银　子演唱　陈　钧记谱）

$\frac{2}{4}$

汉　钟　离

摇　动　龙　髯　扇，（嗦　哎）

手　捧　着　蟠　桃

笑　盈　盈。（哎）　（下略）

〔说西话〕是以模仿山西方言为特点的民间小曲，也是荡调中一个风格独特的曲目。它的唱词为七言上下句式，上句唱词尾字平仄不拘，下句唱词尾字为同韵平声字。此曲头三个字先以散唱开始，第四字转入一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），为带引子的单曲体。第一句唱词为引子，从第二句唱词起音乐为三对上下句反复两遍，其中第三对上下句的上句为两句。各句均板起板落，上句落音自由，下句落音为“2、2、5”。如：

1 = D

选自《说西话》
（金　子　银　子演唱　陈　钧记谱）

サ

说　老

西　来　（衣　呀）　可　是（衣　呀

♩=60

衣呀子衣哟嗬噢）

说老西来（衣呀）

道老西（呀）可是可是道老

西。

你怎么认得我是老山西，羊毛儿

裹腿打得怪好儿的。百什么活儿

都不会做，俺西门外头脱土

坯。土坯脱了倒有三千整，

西北乾天下大雨，这边儿唧丢丢

呱嗒嗒垛成了一堆泥。老山西

1 2 3 2·3 | 5· (3 2) | 1· 2 | 3 5 3 2 | 5· 7 2 | 2· (2 3) |
甚是着 急， 这 个 买 卖是 做 不 的。

53 5 53 5 | 3 3 3 (3 2) | 3 32 1 2 | 5 5 23 1 | 1 6 (6656) |
大 伙儿 商量着 开了 一个 饸（嗬）饹 铺，

3 5 5 2 | 3 5 1 2 | 3 2 3 5 | 2· (2 2) | 3 5 3 (3 2) | 3 5 3 (3 2) |
跑堂儿 的 掌 柜的 都是老 西。 我 问 老 西

1 2 3 2 | 5 5 23 1 | 1 6 (6656) | 3 23 1 (5 6) | 5323 1 (5 2) |
卖的都是 什 么 货？ 不过 是 刀切 面、

53232 1 (5 2) | 3 2 3 3 | 1 2 3 2 | 5 2 3 3 | 3 2 3 50 |
酸 辣 面、 豌豆包子、澄沙包子、攒馅包子、桌上一壶

6· 1 2 3 | 1 6 5 | 5 3 5 5 3 5 | 6 i 3 5 | X X X X |
酒， 酒 菜儿 齐 了 还上一碗

X X X 0 | X X 0 | X X XX· | X X X | XX X X 0 | (1 2 | 1 0) ‖
疙瘩头， 白 蒜 着上醋来 唔！发汗 不发 汗哼！

荡调有独唱、对唱、齐唱等形式。二十世纪三十年代还出现了歌舞小戏形式。荡调的演唱别具风格，演唱者常在曲子的重拍或每一拍上，用强音或顿音演唱。在演唱速度较慢时，唱词每个字的头、腹、尾分明。荡调的一些曲目演唱中带有天津语音。早先荡调演唱时以琵琶、二胡伴奏，后来又增加了四胡、三弦、笙等乐器。

**联珠快书音乐**　联珠快书光绪中期由北京传入天津。联珠快书音乐为板腔体，共有〔书注头〕、〔春云板〕、〔流水板〕、〔联珠调〕四种板式。四种板式的运用亦如上述顺序，板式转换时以话白衔接。

〔书注头〕，用于唱段的开始，唱词一般为上下两句，基本句式均为七言，多落于平声字。句前常运用加帽式衬词、衬句。下句中常加入数量不等的四字垛句式衬词、衬句。〔书注头〕在音乐上为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、板起板落的上下两句结构，下句一般以甩腔结束。上句落“5”音、或尾字音腔为“5 3 2”，下句甩腔落“1”音。如：

1＝F

选自《秦琼观阵》
（常旭九演唱　陈　钧记谱）

【书注头】

表的是炀帝无道乱隋朝，这昏王弑父攫权奸娘戏妹鸩兄图嫂信听谗言全不想报应昭彰（啊）天不能容。

1＝G

选自《排哑炮》
（刘秀梅演唱　陈　钧记谱）

【书注头】

表的是巍巍燕山高入云层，子弟兵千军万马为引滦入津开赴前线，就在那燕山脚

6 - | 6 5 4 5 | i 3 | 65653 2321 | 1. (111 15 61 | 50. 0) ‖

下 (就)扎 下 大 棚。

〔春云板〕，用于〔书注头〕之后，唱词为七言上下句式。上句落于仄声字，下句落于平声字。句前常用加帽式衬词、衬句。〔春云板〕在音乐上为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句式结构。一般上句板位起腔、闪板落腔，下句板起板落。上句尾字为去声字时多落“1”音，上句唱词尾字为上声字时，尾字唱腔以“1 5”或“3 5”的处理为多见。下句一般落于“5”音，或尾字唱腔为“53 2”。如：

1 = F

选自《阴魂阵》
（何质臣演唱　陈　钧记谱）

【春云板】

2/4 5 53 i (5) | 3 5 3 i | i3 2 1 21 | 0 1 (1111) | X X X (1) | X X (1) |

他二人 两军阵前见 了 面， 孙真人 申 明

0 6 6i65 | 5 35 i 65 | 5 35 2 (321) | i4 3 2 5 | 0 5 5532 | 5 35 22 1 |

大 义(呀)论(哪)纲 常。 对 垒 交 锋 多 容

1 1 1 (iii) | i 6.i 5 | i7. i 3 | 0 i i 65 | 53 i i 3 | 56535 2 (321) | （下略）

让， 一 派 是 招 架 只顾 把那 老 道 搪。

1 = F

选自《秦琼观阵》
（常旭九演唱　陈　钧记谱）

【春云板】

2/4 5 5 (i) | 0 i ii. | 5 2 1 | 1 1 5 (i) | 5 35 5 (i |

春 夏 秋 冬 无 风 雨， 四 时

5) i i 65 | 53 5 5i. | 5653 (5323) | 5. 3 5 | (i) 53 5 6i |

无 定 尽 是 冰 雹。 上 天 不 忍(那)

5 55 2 1 | 1 1 (i) | 5 5 (i) | 0 5 6 5 | 6i6i i 3 | 5653 | （下略）

民(那个)涂 炭， 天 派 紫 微 龙 一 条。

〔流水板〕，用于〔春云板〕之后，唱词和音乐与〔春云板〕格式大体相同。二者之间的区别在于〔流水板〕下句中往往加入数量不等的四字垛句式衬词、衬句。如：

选自《阴魂阵》
（何质臣演唱　陈　钧记谱）

1 = F

【流水板】

2/4 5 5 ¹ (2) | 5 55 5 5 | 2 5 2 1 | 0 1 (11) X |
孙三爷　看师的情面　将他容　让，　在

X X X (i) | X X 0 X | X XX X X | X X X X | X X X X |
一旁边　气坏　了　三爷的门徒　一个一个　圆睁怪眼、

X X X X | i i 6i 3 | 0i 6 76 5 | 4 0 5 i | 5. 3 （下略）
怨气冲天　奇石堕　地、　叭啦啦　地　把　马　蹬。

〔联珠调〕，用于〔流水板〕之后唱段的尾部。唱词为七言上下句式。上句落于仄声字，下句落于平声字。句前常运用加帽式衬词、衬句。上下句中均常加入数量不等的四字垛句式衬词、衬句。其音乐为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）形式，上句落音自由，下句落“5”音。当唱段进行甩腔时变为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）形式，落“1”音。如：

选自《秦琼观阵》
（常旭九演唱　陈　钧记谱）

1 = F

【联珠调】

（前略）| 1/4 1 | 5 | 5 (32) | i6 i | i5 6 | 65 6 | 6535 | 6 65 | 6 35 |
又　则　见　正　东　正　西　正　南　正　北、东南　东北

6 65 | 6 35 | 6 35 | 5 5 | 53 5 | 5 2 | 5 53 | 5 5 | 6 65 |
西南　西北、乾坎　艮震　巽　离　坤兑、休生　伤杜　阴阳

5 2 | 5 5 | 5 (12) | i 5 | i | i (5) | i. 6 | i i | 35. |
八卦　多厉　害，　又　则　见　红的　红似　血、

i. 6 | i i | 35. | i. 6 | i i | 35. | 6i 6 | i i | i (5) |

白的白似雪、黑的黑似铁、黄的黄似蟹、

i. 6 | i6 i | i (16) | i i6 | i 35 | i i6 | i 35 | i i6 |

绿的绿似叶、金盔金甲银盔银甲铜盔

i 6i | 5 i6 | i 6i | 6i 5 | 0 i | 5i i | 0 56 | i6 i |

铜甲铁盔铁甲，万字盔柳叶甲穿红

i665 | 6i 5 | 6 6 | 6 35 | 65 6 | 65 6 | i i | i6 i |

挂绿的着紫披蓝，大小将官各提刀枪剑戟

渐慢

6i 5 | i6 i | i 5 | i6 i | 36 5 | i6 i | 5 i | i6 5 |

斧钺钩叉鞭锏锤挝拐子流星镋棍槊棒，

2/4 i i i 0 | i i i 0 | i56 i i (ii) | 2 0 i | 2321 6123 |

一个个威凛凛貌堂堂隋将隋

i 6 5 i | i 3 5 i | 5653 3 21 | 1 – (1.111 15 1) | 5 0 0) ‖

兵（啊）这才各逞英豪。

无论〔春云板〕、〔流水板〕还是〔联珠调〕，在段落结尾时所运用的甩腔句均与〔书注头〕的甩腔句相同。

联珠调演唱时，演员手执八角鼓，以大三弦伴奏。演唱以吐字清晰、节奏顿挫鲜明，有爆发力为上。根据曲词内容借鉴戏曲表演动作，运用不同身段，如提枪上马、抢步上前、顿足捶胸等，甚至使用搓步、垫步等技巧。

**太平歌词音乐**　原属莲花落范畴的太平歌词于清咸丰初年由北京艺人带入天津，经王兆麟改革后作为独立曲种演出。天津还出现专演太平歌词的书场。音乐得到了较好

的继承，并有了较大的发展。

太平歌词用北京方音演唱。它的曲文有大段与小段之分。大段约百余句，小段一般二三十句。无论曲文长短，均不分段。唱词以七字句、十字句为主，后来还出现了垛句。

太平歌词的演唱是干板数唱，演唱者以玉子板击节，无伴奏乐器。它有两句基本唱腔，只有一板一眼一个板式。

至二十世纪二十年代末，太平歌词的唱腔还十分简陋。每句四小节八拍，骨干音为"1、6、5"，上半句说，下半句唱。如相声艺人张麻子在相声《灯谜隐语》中所唱：

选自《灯谜隐语》
（张麻子演唱　周春玲记谱）

2/4 0 X | X X· | X X 0 | 5· 3 3 2 | 6 1 0 | X X· |
那 自 尊 自 贵 什 么 样儿 的 钱， 又 艳

X X X | 5· 3 6 5 | 6 1 0 | 0 0 X | X X 0 | X X X |
又 色* 是 什 么 样儿 的 钱， 那 登 梯 爬 高儿 是

6· 5 3 2 | 3 5 0 | X X | X X· | 6· 1 5 3 | 3 5 0 |
什 么 样儿 的 钱， 挨 打 受 骂 什 么 样儿 的 钱，

* 色：读shǎi。

相声艺人王兆麟在二十世纪二十年代末对太平歌词进行了加工改造，改革后的太平歌词，有如下特点：

有了起句的专用唱腔。如：

1 = B

选自《韩信算卦》
（王兆麟演唱　艾　弘记谱）

2/4 7 3 2 3 | 0 1 2 6 | 3 1 2 | 2 7 6 5 5 | （下略）
汉 高 祖 有 道 坐 江 山，

又如：

1 = E

选自《饽饽阵》
（荷花女演唱　艾　弘记谱）

2/4 0 1 | 3· 2 3 1 | 0 2 2 | 0 3 1 2 3 2 | 2 7 6 5 | （下略）
那 烧 麦 出 征 丧 残 生，

改变了它前半句说，后半句唱的主要特征，全句均纳入旋律中。如：

1 = B

选自《劝人方》
（王兆麟演唱　艾　弘记谱）

2/4 3 1 0 | 1. 6 7. 6 | 2 6 7276 | 5 0 5 | 3 5 0 |
要饱　还是您的家常　饭，（啊）要暖

1. 1 3 5 | 7 6 5. 3 | 1 3 5 | 0 1 1 | 1 3 5 |
还是这件粗布的衣。那座　烟花柳巷

7 6 | 5. 5 | 5 1 1 | 1 6 6 | 1. 6 5 3 | 1. 5 |
君莫去，（啊）有知疼着热是结（了）发的妻。（啊）

1 6 5 3 | 3 5 3 | 6. 5 3 2 | 5. 5 |
人要到了难中　拉他一　把，（啊）

1. 1 3 5 | 0 1 5 | 1. 5 6. 6 | 1 6 1 1 | （下略）
人要到了　急处　别把他来　欺。

即便少数近于说白处也带有较多的歌唱成分，如《韩信算卦》：

2/4 2. 7 2. 7 | 2 3 5 | 2. 6 7. 6 | 5 （下略）
还得给我　掐、你就　还得给我　算，

丰富了旋律。有了大量的装饰音，节奏也尽量舒展，句尾常有一小腔。如：

1 = E

选自《饽饽阵》
（荷花女演唱　艾　弘记谱）

2/4 0 1 | 3. 2 3 1 | 0 2 2 | 0 31 2 32 | 2 7 6 5 | 5 13 5 1 |
那烧麦　出征　丧残　生，　有肉饼

0 1 1 5 | 2 76 6 65 | 1· 5 | 1 65 1 5 | 0 3 5 6 |

回营它 勾来了救 兵。（啊）锅 盔 挂了这

0 2 7· 6 | 5 0 5 | 1 3 5 | 0 5 2 76 | 2 77 6· 5 | 1 （下略）

元帅的印，（那）发 面儿的 火烧为那 前部的先 锋。

变更了句式。每句四小节八拍的格式已打破，而代之以或短或长的唱句，如：

选自《劝人方》
（王兆麟演唱　艾　弘记谱）

2/4 2 7 6 | 5· 0 | 0 3 5 | 6 5 1 | 0 3 5 | 2 7 6 |

空 见 那 孝 子 灵 前 奠 了 三 杯

5 3 1 6 | 5 2 7 6 | 5 - | 51 3 5 | 0 1 6 5 | 3 5 7 | 6 （下略）

酒， 怎 见 那 死 后 的 亡人 把 酒 吃。

又如唱段结尾的：

选自《劝人方》
（王兆麟演唱　艾　弘记谱）

2/4 0 7 2 | 2 2 0 | 2· 2 7 6 | 5 1 5 | 1 5 1 5 |

趁 着 胸 前 有 口 气 儿 在，您 得 吃 点儿 喝 点儿

6 3 5 | 1 1 3 5 | 1· 5 1 6 | 2 6 2 7 | 7 6 5 3 | 6 （下略）

乐 点儿 行 点儿 好 积 点儿 德 为 点儿 人 还 都 是 赚 的。

**山东柳琴音乐**　山东柳琴是流行于山东的曲种。二十世纪六十年代由天津业余演员甄金堂等引入天津曲艺舞台。后经他们改革变化，使其具有了天津风格。

山东柳琴的唱腔由引子、平腔、甩腔三种形式组成。板式是一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的。

引子用作全曲的开始，一般是四小节，唱词是虚词“哎咳，哎咳”。如：

（引子）

2/4 5 #4 5 | 5 - | i 6 i | i -

（哎 咳 哎 咳）

平腔是山东柳琴的主体唱腔，贯穿整个唱段。其曲调是：

（平腔）

2/4 5 56 5 65 | #4 5 6 5 | 6 56 3553 | 3 32 1 1

甩腔是山东柳琴最具特色的唱腔，接在平腔之后，其曲调是：

（甩腔）

2/4 0 55 4 6 | 5 4 3 2 | 1 1 3 | 2 2 i | i -

无论是唱腔的哪个部分，无论唱段是长是短，只要是一个段落，结尾处必须用这一甩腔，唱词均是虚词“哎咳哟哎，哎哎咳哎”。该甩腔在曲调上保留了其原型“拉魂腔”的特点。

山东柳琴唱腔的曲式结构大致分三个部分：起腔部、叙述部、结尾部。一般起腔部和结尾部各为一段，叙述部由若干个段组成，每部分段落的长短根据唱词的句数而定，曲调则有变化地重复。一般是以四句唱词为一段，每段的最后落音均为“i”音。

山东柳琴的唱词以七言上下句为主，偶有十言句。句子的长短视内容需要而定。

起腔部，用来简括曲目内容。由引子、平腔和甩腔组成。一般是引子后接一句平腔，再接甩腔。如：

（引子） （平腔）

2/4 5 #4 5 | 5 - | i 6 i | i - | 5 #45 4 5 |

（哎 咳 哎 咳 哎） 我 就

（甩腔）

6 6i 5 #45 | 6 4 3 2 | 1 1 23 | 2 22 i | i - （下略）

唱 了 一 回 （哎 咳 哟 哎 哎 哎 咳 咳 哎）

甄金堂在继承传统唱腔的基础上对山东柳琴音乐进行了改革。他演唱的起腔，前四小节的引子添加了高音，拖腔延长一拍，使第二个“哎咳”从弱拍起，后面接四句平腔，再接甩腔。又运用闪拍、切分、大跳、延长甩腔等技巧，使曲调较前有很大的变化。如：

1 = ♭B

选自《夫妻开店》

（甄金堂演唱　唐晋渝记谱）

（引子） （平腔）

2/4 5#4 6 5 | 5 - | 5 i6 2 | i - | i - | i 0 ²7 |

（哎 咳 咳 哎 咳 咳） 日

6 6 1 2 2 | 6 2 2 1 | 2 2 6 2 | 0 66 5 3 | 2 4 (3212 |

落（那个）黄昏 人来到， 欢声笑语 （那个）窗外 飘。

4) 7 7 3 | 7 1 3 | 3 5 3. 2 | 2 - | 2 - | X. X X X |

有两个 师父炕 头坐，（啊） 边吃边喝

（甩腔）

0 2 4 | 2. 1 6 5 | 6161 2532 | 1 - | 1 （下略）

边 唠 叨。（那 依 呀 啊依呀哈 那依呀哈 咳）

叙述部，用来讲述故事，是整个唱腔的主要部分，由多个段落组成。曲调以平腔为主，由平腔和甩腔构成唱段，一般每段最少是四句，根据内容的需要可增至八句、十句或更多，早期平腔的曲调比较繁琐，不成规律。如：

选自《越唱心里越快活》

（薛传训演唱 倪钟之记谱）

2/4 6 61 5 | 5 56 5 65 | #4 5 6 45 | 6 56 3553 | 33 32 1 1 |

总路 线 光芒 万丈 照山河， 文化 革命 （那个）红似 火呀

33 32 1 | 1 12 2 2 | 3 32 1 2 | 6 1 1 | 5 5 6 66 |

（那个）红似 火， 我 老薛 摘掉了文盲 帽， 欢欢喜喜我

#4565 5 5 | 0 55 #4 5 | 5 4 3. 2 | 1 1 23 | 2 22 1 | 1 - （下略）

唱个 歌（哟 那个）唱个 歌。（哎 咳 哟喂 哎 哎咳咳 哎）

经天津演员们逐步规范、简化，形成了较为固定的平腔唱腔，基本以四拍为一句：

（平腔）

5 5 6 65 | 4565 5 |； 5 5 6 65 | 3 32 1 |；

3 32 3 3 | 3 3 6 1 |； 5 5 6 65 | 4 6 5 5 |

（甩腔）

0 55 4 6 | 5 4 3 2 | 1 1 3 | 2 2 1 | 1 - ‖。

甄金堂的演唱音域宽，旋律起伏大，在演唱多句、特别是长的唱段时，多运用离调、转调的技法，在上下五度的关系调之间游移，以变换调性的方法来丰富唱腔。例如：

1 = B

选自《铁姑娘》
（甄金堂演唱　唐晋渝记谱）

平腔

（前略）| 2/4 6 2 2 4 2 | 6 2 4 | 5 5 i 3 3 2 | 1 2 1 | 0 3 6 1 |
革 命 干 劲（呀）她 带 头，科 学 农 业 当 闯 将。（你 看 她）

3. 2 3 3 | 6 3 6 1 | 0 3 6. 5 | 3 6 5 3 5 | 3 2 1 2 |
连 着 实 验 不 灰 心， 若 出 了 问 题 跟 俺 一 块 细 商

1 - | 3 3 2 3 3 | 6 1 3 2 6 | 0 3 6 6 | 6 3 0 6 1 |
量。 成 立 了 一 队 大 粮 田， 培 育（的）小 苗 （那 个）

5 3 5 6 | 3 6 6 1 | X X X X | X X X. 3 | 6 6 5 3 5 |
粗 又 壮。铁 姑 娘 说：誓 为 革 命 攀 高 峰，让 大 寨 花 开

6 3 2 6 1 | ( 1 2 3 2 1 ) | X X X X | X X X 6 | 6 6 6 6 2 4 2 |
遍 山 乡。 实 现 农 业 机 械 化，为 社会主义 建 设

（甩腔）

0 6 6 6 6 | i 6 5 4 4 2 | 0 6 6 6 6 | i 6 5 4 4 2 | 0 i 6 i 6 5 |
（那个）多 打 粮（啦 依 哟 那个）多 打 粮。（啦 依 哟 哎 哎

4 4 2 0 5 | 3 5 3 2 1 1 6 | 6. 1 2 | i - | i - |（下略）
依 哟 哎 哎 依 哟 哎 咳 咳 依）

结尾部，用作叙述结局或赞颂内容。仍以平腔为主，唱腔的结构是在平腔后接甩腔。演唱时速度加快，节拍由一板一眼变成有板无眼，旋律相应简化。随着表演气氛的增强，结束部往往成为全曲的高潮段。如：

选自《海河工地炊事员》
（甄金堂演唱　倪钟之记谱）

（平腔）
（前略）| 1/4 6· 5 | 5· 5 | 4 6 | 5 | 5 5 | 5 6 | 3 2 | 1 | 1 2 | 3 2 | 3 3 |
海河两岸红旗展，治河工程捷报传。（这）全是党的

3 3 | 6 1 | 5 5 | 6 5 | 3 2 | 1 | 1 2 | 3 2 | 3 3 | 3 3 | 6 |
领导好，万里山河换新天。（咱）团结起来齐战斗，

（甩腔）
5 6 | 5 | 6 5 | 6 5 | 4 6 | 5 5 | 0 55 | 4 6 | 5 4 | 3 2 |
（咱们要）艰苦创业永向前（哪　咱们）永向前。（哎咳

1 1 | 1 3 | 2 2 | 0 2 | 0 2 | i | i | i | i | （5 5 | 1）‖
依呀　哎　哎哎　哎　哎　哎）

甄金堂后来创演唱的唱腔，结尾部不仅速度加快而且将曲调推置高音，使唱腔形成全曲的高潮，尔后，用一人领唱众人附和的形式营造出热烈、火爆的气氛，直到全曲结束。如：

1 = ♭B

选自《夫妻开店》
（甄金堂等演唱　唐晋渝记谱）

（平腔）
（前略）| 1/4 3 57 | 61 X | X X | X | X X | X· X | 3 53 | 6 1 | （1232 | 1）|
炕头桌（是）白面馍，雏鸡辣子好料搁。

2 2 | 6· 6 | 3563 | 35 3 | 5 5 | 3· 3 | 3553 | 72 7 | 5 53 | 7 |
小米煎饼卷大葱，（众）小米煎饼卷大葱，（独唱）保证你

0 6 | 6 5 | 6 | 3 | #i 2 | 2 | 2 | 2 | 0 | 5 |
吃完了满意　笑

5 3 | i | i | i | i | 3 | 3. 1 | 2 2 | 3. 1 |
呵 呵 （啊 哎 咳 哟 啊）（众）（哎 咳

2 2 | 0 66 | 5 5 | i. 2 | 1 1 | 0 65 | 5 5 | 5. i | 1 1 | 1 2 |
哟 啊）（独）那个 笑 呵 呵（啦 依 哟）（众）那个 笑 呵 呵。（啦 依 哟 哎 哟

（甩腔）
1 | 3 3 | 2 1 | 0 2 | 0 2 | i | i | i | i | （5 5 | i）‖
哟 嗯 哎 哎 咳 哎 哎 依）

山东柳琴的伴奏乐器在其原产地只用柳琴，来天津后增加了二胡、坠胡、扬琴、琵琶、三弦等多种乐器，形成了小型的民乐队伴奏。

演员的演唱一般是坐式，手持乐器，边弹边唱。有了乐队后，帮腔或众人齐唱部分即由乐队成员担当，一边伴奏，一边随腔附和。

山东柳琴的伴奏音乐主要是前奏及过门，唱腔中的过门多是垫头，如（1232 1）| 等。段与段之间有大过门，一般情况下前奏和大过门多用相同的曲调：

2/4 （5555 i i | 2222 i i | 3332 i i | 6666 i i2 |

3333 2321 | 6i32 i i | 5555 i i | 5555 i i）（下略）

在新创的唱腔中，伴奏音乐有了变化。有时加入歌曲或其他乐曲，有时运用不同的乐器交替演奏或加花变奏等等，使伴奏音乐更为丰富、火炽。

经过改革、创新，山东柳琴音乐在天津有了较大的发展。

# 表　　演

天津曲艺的表演主要由说功、唱功、做功三部分组成。说功即说表技巧；唱功即歌唱技巧；做功即运用表情和动作的技巧，包括道具的使用技巧。说功、唱功、做功在不同曲种当中所占的比重与表现的形式都不相同；同一曲种的不同演员对这些技巧的运用也各自不同。就总体而言，因曲艺是说唱故事的艺术，所以，它以说功、唱功为主，而以做功为辅。

清代在艺人走江湖卖艺、撂地演出阶段的曲艺表演，有着很强的随机性。比如相声，为了照顾四面围观的听众和保证打钱的顺利，必须时时顾及人群的流动。不但在演出中间适时地添加笑料和包袱，还常需游离在节目内容之外，以各种方式来避免听众流失。长篇说唱的鼓曲也是如此，说与唱的转换除适应内容需要之外，更要时时以听众情绪的变化为准。

不少曲种还处在自弹自唱的状态，如木板大鼓、西城板等等。艺人自伴奏时，多为坐唱。还有的曲种，初出现时本是带有自娱性质的，一两个人或大家聚在一处唱曲消遣，因此本就没有做功，也不必做出表情，像时调和卫子弟书、西城板。后来即便有了弦师，也只是解放了演唱者的双手可以击鼓打板，仍没有甚么形体动作。只有少数曲种如荡调、莲花落等属边歌边舞的表演形式。

清末，鼓曲进入杂耍馆（包括书馆）之后，才渐有变化。以怯大鼓为例，宋五、胡十是盲艺人，仍然是坐唱；只有霍明亮开始添加了大的动作，有了比拟征战、对阵的表演。此时，落子馆的唱手也只重唱曲。

也有的曲种如评书，无论是撂地演出还是在书茶馆演出，都具备比较完整的表演程式：说书前的"开场"，演述当中的设"拨口"，一场演出将要结束时的"系扣子"，至下一场继续表演时的"解扣子"等等。艺人也可在表演当中发挥自身的不同专长。比如，说《三国》，已经有文武之分，"文"的一类以说功为主，"武"的一类就会有大的身段，以表现征战武打的场面。

至民国初期，天津曲艺的表演渐趋说、唱、做并重。杂耍场馆等场所的演出和观众的欣赏要求也与此前大不相同，促使艺人努力丰富自己的表演，提高说的技巧，美化和润饰唱腔，并且在舞台上尽可能展现最好的个人形象。艺人为了提高自己的知名度，保持自己在

本行内及观众中的地位，努力创造，尽情发挥，很多人练出自己的“绝活”。类如凭嗓子好，凭做派好，凭口齿出色等等，名艺人差不多都有一种或几种别人学不来、赶不上的技艺。比如金万昌演唱梅花大鼓时所打的鼓套子，包括他击鼓、打板时手势的帅、美与神色的专注、陶醉，可将观众也带入安闲美妙的境界。因此，也出现了不少被观众称为“大王”的艺人，如时调艺人秦翠红〔靠山调〕的“大口”唱法，展示了她演唱的雄浑、饱满的特色，充分表现出与众不同的稳健和女艺人难得的力度，称绝一时，大家便称她“靠山调大王”，并昵称为“靠山王”。实际上，这一时期许多曲种都已拥有了不同的流派风格，有了曲种和流派的代表人物。比如京韵大鼓曲种出现了以吸收京剧唱腔、念白和身段改进演唱的刘宝全派，以保持方音和怯大鼓特点为主流进行发展的白云鹏派和更多保留天津语音成分、以磅礴厚重为特色的张小轩派。单弦也开始有了荣剑尘的稳健沉着与常澍田的俏丽流畅以及何质臣的古朴自然等演唱风格的差异。

二十世纪二十至四十年代，天津曲艺的表演在总体上形成了自己火爆热烈的特色。众多的曲种，在说、唱、做各个方面都反映了豪爽、喜热闹、大开大合的风格。一个曲种、一位艺人、一名弦师在天津演出和在外地演出表现出的风格都会有很大的区别。比如梅花大鼓向以典雅著称，而它后来在天津出现了比较强烈的旋律，不但艺人的演唱明确地表现出曲文的喜怒哀乐，经卢成科等改革和加工的伴奏音乐如上下〔三番〕等也十分火炽。又如时调，演唱的要诀就是“稳”、“准”、“狠”，而当艺人们到外地（如北京）去演出时，会在表现程度上收敛许多。包括相声等曲种也都会比在天津演出时显得含蓄。

二十世纪四十年代前后，社会生活动荡不安，占领天津的日军推行“强化治安”等高压政策，曲艺演出受到很大影响。艺人一方面为了谋生，另一方面也为了充分地展示自己的多种才能，还把说、唱、做、学等种种技艺综合起来，以反串的形式演出京剧，并排演笑剧、闹剧。这些综合性的演出，反过来也提高了艺人们的表演技能与技巧。同时，艺人们为了维持上座率，保证自己与家人的生活，不得不拼尽全力，追求更火爆的演出效果。这些导致了艺人的不正常发挥。比如超过自己所能进行表演，忽视曲目内容拼命抬高唱的调门、卖弄技艺等“过火”表演。

中华人民共和国成立后天津曲艺的表演，先由净化舞台入手，制止并取缔了较为粗鄙、庸俗的表演方式和内容。艺人也都自觉地摒弃较低级的、不够健康的表演成分，尔后着力于出新，着重说唱技艺的全面发展。表演的目的十分明确，在曲目中，所有的说、唱、做都同作品的主题密切相关，演员的特长与风格在突出作品主题的前提下得到了合理的发挥。

经过演员、弦师的努力，不少曲种的表演都有了提高。比如天津时调和梅花大鼓等曲种就逐步增加了简单的手势与步法，并将表演的重点放在面部表情的变化上。五十年代以来创演的新曲种如快板书、天津快板等更把说唱与手眼身法步的全面表演有机地结合，获得很大的成功。

# 表演形式

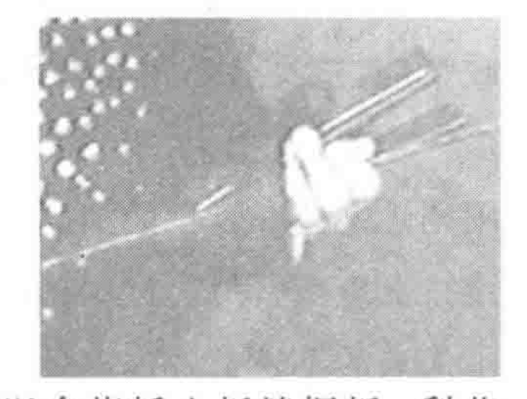
天津曲艺的表演基本分为唱的和说的两大类。

唱的曲种包括京韵大鼓、梅花大鼓、卫子弟书、西城板、梨花大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、京东大鼓、东北大鼓、单弦、联珠快书、拆唱八角鼓、太平歌词、滩簧、天津时调、河南坠子、河北乐亭大鼓、山东琴书、山东柳琴、莲花落、荡调等。它们的表演形式大体可分为站唱、坐唱和走唱(载歌载舞)三种。除卫子弟书、西城板、乐亭大鼓、东北大鼓一向由一人演唱外,其他曲种均有单人唱、双人唱(对唱、拆唱)不同的形式。山东琴书、山东柳琴等常有三人唱和多人唱(群活、联唱、表演唱等)。荡调则是典型的歌舞曲种。此外,还有彩唱(如莲花落、滩簧等)。

说的曲种有评书、相声、双簧、滑稽、快板书、数来宝、山东快书、天津快板等。它们的表演形式大体可分为站说和坐说两种。有单人说(单口)、双人说(对口)、三人说和多人说(群口)。

在表演时,唱的曲种除太平歌词外通常配有乐器伴奏,说的曲种仅天津快板配有乐器伴奏。一般都是表演者位于舞台正中且靠近台口的位置,伴奏者通常位于演员后左侧。

**大鼓类表演形式**　自击鼓板配合演唱是大鼓类曲种共有的特征。曲种包括京韵大鼓、梅花大鼓、梨花大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、京东大鼓、东北大鼓、河北乐亭大鼓等。通常是一个人站唱。演唱者面前放置一面高脚架书鼓,演员以右手握鼓楗击鼓,以左手持板击节。板有两种,一种为木质板,由三片长方形薄板系为一体,一种为两片半月形金属板,一般为铜质的,称鸳鸯板。京韵大鼓和梅花大鼓演员皆使用木板,以腕力带动板来击节。(京韵大鼓持板法见图)但持板方式有所区别。京韵大鼓是将拇指插入板缝握板,梅花大鼓是以食指插入板缝握板。梨花大鼓、单琴大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、京东大鼓、河北乐亭大鼓等皆使用铜板(早期为铁制板),将一片夹在拇指与食指之间,另一片夹在食指与中指之间,以腕力带动两片板相碰撞击节。不同曲种演员要按各自曲种规定的方法套路来击鼓打板。通常在前奏或间奏时,鼓板同时配合使用。在演唱中多以打板掌握节奏尺度,引领乐师伴奏,很少击鼓。个别曲目如骆玉笙演京韵大鼓《击鼓骂曹》曾使用双鼓槌、击打堂鼓(花盆鼓)。自弹自唱者皆为坐唱。六十年代中期西河大鼓演员田荫亭与郝艳霞还曾分别弹三弦、琵琶,一同坐唱中篇书《平原枪声》。两人座位间放置一场面桌,桌上放有鼓和板。根据表演需要,有时一位演员放下乐器,换用鼓板击节伴奏。在说唱长篇书时,演员常用矮脚鼓架置于场面桌上。(见下页右图)还有的自弹自唱者将缚有鼓和鼓楗的矮脚鼓架置于座位前,以足踩踏鼓板击节,



右手弹三弦，并以无名指和小指夹鼓楗，边弹边打鼓配合演唱。如京东大鼓演员刘少斌就常采用这一形式表演。




不少曲种曾采用双唱(拆唱)。如京韵大鼓前身怯大鼓有拆唱《挑帘裁衣》、《争灯》。民国初期，谢大玉和她的搭档(弦师)对唱梨花大鼓《马前泼水》；此后又有于秀屏和于佳卿、于秀屏和刘文霞、刘云芳和刘云霞等双唱梨花大鼓。二十世纪四十年代末，郝艳霞曾赶场分别与郝庆轩、王秀玉双唱中长篇西河大鼓。二十世纪五十年代王艳秋与小艳秋曾双唱长篇京东大鼓。六十年代中期花五宝和史文秀双唱梅花大鼓《永不生锈》；董湘昆与弟子郝德宝双唱京东大鼓《白雪红心》。七十年代中后期至八十年代中期有姚雪芬与安颖双唱乐亭大鼓《斗妖记》；骆玉笙同弟子刘春爱双唱京韵大鼓《将相和》、《韩英见娘》；花五宝与弟子史玉华或安颖双唱《珠江夜话》、《半屏山》、《傻大姐泄机》、《鸳鸯抗婚》、《昭君请行》；史文秀和籍薇双唱梅花大鼓《钗头凤》(见下图)等等。



伴奏乐器方面，不同曲种、各时期有所不同。清道光、咸丰年间流入天津的怯大鼓前身木板大鼓只敲击大鼓或以大板击节，无伴奏乐器。至同治、光绪时期开始使用三弦，1900 年京韵大鼓开始增加了四胡，后增添了琵琶，称为“三大件”。一般常用的是三弦和四胡。梅花大鼓清末入天津已用三弦、四胡、琵琶，表演五音联弹时还需加入扬琴。二十世纪三四十年代名票周麟阁演唱梅花大鼓除三大件外还曾增设笛、箫等。京东大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、东北大鼓通常为一把三弦，单琴大鼓为一架扬琴。中华人民共和国成立后，京东大鼓增加了扬琴；乐亭大鼓在演唱新曲目时有时添扬琴或阮或小南弦或四胡；七十年代中后期开始，梅花大鼓增加了扬琴、大提琴或大阮；七十年代末八十年代初，短篇西河大鼓先后也增添了四胡、扬琴。

**八角鼓类表演形式**　这一类曲种包括单弦(含岔曲)、联珠快书、拆唱八角鼓等。

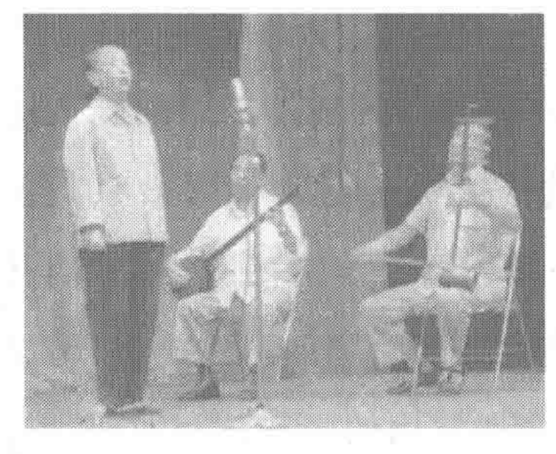
单弦(含岔曲)表演一般为一人站唱，在唱岔曲及单弦的〔曲头〕、〔曲尾〕时，左手持八角鼓。八角鼓为八角形木框单面皮鼓，木框的七面镂空，各镶一副小铜镲，剩余的一面系有丝绳编制的长穗，或左手摇动击节，或以左右手指弹击鼓面。弦师坐于场面桌之后，操大三弦伴奏。(见图)随缘乐、曾永元、德寿山等在早期都曾自弹自唱(坐唱)，后才改为一人站唱，一人弹三弦伴奏。岔曲唱毕将八角鼓放于场面桌上。有的演员演唱〔怯快书〕曲牌时，也打节子板击节。中华人民共和国成立前曾有单弦群曲，一人伴奏，多人演唱。中华人民

共和国成立之后，发展为单弦联唱，由八至十人演唱，或合唱，或轮唱。多为站唱，也有带动作表演者。



联珠快书多为一人站唱或两人拆唱，弦师弹大三弦伴奏，表演动作幅度较大。

拆唱八角鼓一般为二人表演，上场先以相声的垫话入活，然后用曲牌模拟演唱戏曲。早期也有三人表演者，其中一人为丑角。另一人兼操三弦伴奏并与丑角对唱。丑角有各种表演身段，有时做简单化装，脸上抹白粉，例如演《小上坟》，开始时丑角刘禄景穿官服、掖领露颈，并将玉带挂于脖项上以招笑。又如，演《滑稽双锁山》时，演员穿清代女子立领镶宽边衣裤，头戴发髻与老旦帽箍，手持一小马鞭。中华人民共和国成立以后天津已无人能演，但出现以单弦曲牌为主的曲艺表演唱，由男女四至六人演唱，上场后先合唱，然后分别进入人物表演。



**天津时调表演形式**　通常为一人站唱，演员徒手，不持任何击节乐器或道具。二十世纪五十年代之前的演出皆设有场面桌，演员上台后，站在场面桌后手扶桌子演唱，不铺场，无做功表演。早期的伴奏乐器为一把三弦，后增加了四胡。五十年代初，天津广播曲艺团率先对该曲种进行改革。在表演形式上，去掉了场面桌；演员在乐队的前奏乐曲中走上舞台；伴奏乐器除三弦和四胡外增加了扬琴、琵琶、低音胡、笙和京胡。以后又去掉京胡、琵琶，将低音胡改为大阮或大提琴，形成较固定的三弦、四胡、扬琴、笙、大提琴（或大阮）五件乐器伴奏形式。五十年代后期增加了做功表演。其他演员随后效仿，逐渐建立了新型的天津时调表演形式。

少数曲目曾采用对唱，如〔拉哈调〕《要女婿》、《对花》、《反正对花》、《常青指路》、《拷红》等；还出现了群口合唱的《对花》、《反正对花》。彩唱曾有〔拉哈调〕《要女婿》、〔靠山调〕《七月七》。此外，曾有六人或八人坐唱的〔拉哈调〕《退彩礼》，每人皆双手持玉子板击节伴唱；还有过六人表演唱《海河儿女怀念毛主席》。

**河南坠子表演形式**　通常一人或二人站唱，演唱者以左手持简板击节配合演唱。简板为两条长约三十三厘米、约两指粗细的长方形木板，把两板各自平面的一边相对，两板下端上下错开约三厘米左右，竖握于掌中，两板的上端之间留有一定的间隙，以腕力带动两板相碰击节。有的演员如乔清秀、曹元珠曾加用书鼓，即以左手使用简板，右手持鼓槌敲击放置在场面桌上的矮脚架书鼓，两者配合击节伴唱。伴奏乐器通常为一把坠胡，伴奏者除手拉坠胡外，还需踩着脚蹬梆子击节，配合坠胡。二十世纪四十年代前，双唱与单唱形式并重。有两个女演员对唱

的，也有男女演员对唱的。男女对唱以女演员为主，女演员手持简板。男演员多兼琴师，起搭腔、配唱及插科打诨的作用。至王元堂演出，不兼伴奏，而是以左手同时握一鼓槌和一面小铙钹击节。或右手持鼓槌敲打左手小铜镲击节。二十世纪五十年代初开始，场面桌、矮架书鼓和脚蹬梆子等逐步取消。此后在伴奏乐器上又增加了扬琴、南弦等。演员在做功表演上也有加强，如曹元珠在《战马超》、《八阵图》中借鉴了武坠子的功架，身段表演幅度较大。1965 年天津市曲艺团还曾上演过三人河南坠子《夸班长》。

**山东琴书表演形式**　　多为坐唱，后也有站唱。二人或三人演出。

三人坐唱多为一男二女。男演员打扬琴，两名女演员双手打玉子板。玉子板为两块长约十厘米左右的竹板，板的拱形一面相对，以手张合碰撞双板，击节伴唱。持玉子板坐唱者可做简单表演动作，也可根据唱词的情节需要，站起身来演唱。六十年代中期曾出现三名女演员坐唱，其中一人拉二胡、一人弹琵琶、一人双手打玉子板。二人坐唱多为一男一女，其中一人弹琵琶、一人打扬琴，曲目有《盗灵芝》、《双赶车》等。坐唱的其余伴奏者皆位于演员身后，与前面演员错开空当，正面对着观众伴奏。

站唱一般为两名女演员，多为徒手演唱，做功表演增多，幅度也加大。曲目有《装灶王》、《拔牙》等。也有根据曲目内容需要，手拿相应道具演唱的，如二女演员站唱的《梁祝下山》，每人手中即各拿一把折扇辅助表演。伴奏者位于演员的后左侧。

伴奏乐器以扬琴和坠琴为主，并有三弦和大阮（或大提琴）。

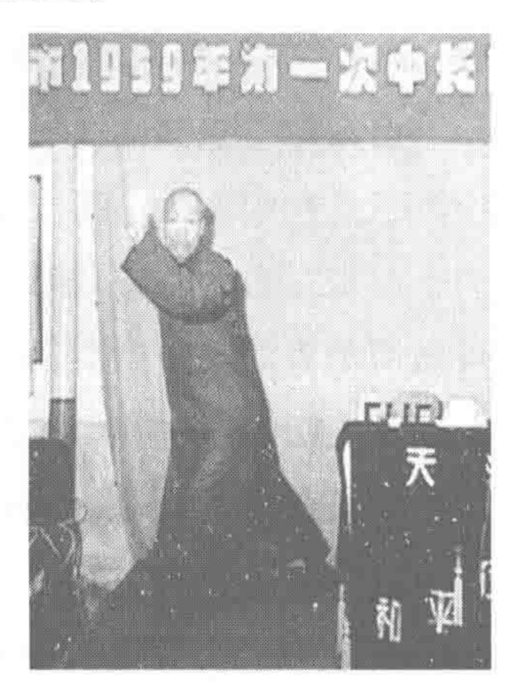
**山东柳琴表演形式**　　开始多为四人表演。每人手持可反映出曲目中人物身份特征的小道具，如《海河工地炊事员》即分别拿两把筷子、两把饭勺、两只盘子和两根擀面杖。再如《商业工作队来俺乡》中，两人左手拿镰刀，两人左手拿短锄，四人右手皆拿一支旱烟袋。表演时，四人一边敲打各自手中的器具击节，一边走动着表演歌唱。唱法上通常是依次每人领唱前句，其他三人接唱后句。有时为增强气氛使表演达到高潮，伴奏人员也一起帮腔伴唱。乐队人员位于演员后左侧。伴奏乐器有扬琴、坠胡、中阮、大提琴等。后又出现演员自弹柳琴演唱，唱词的故事性增强时，可将柳琴当做临时道具（比如战士所持的枪支等）来辅助表演。自弹柳琴演唱有一男坐唱、四男坐唱、男女二人坐唱、男女二人站唱、男女二人走唱等形式。

**莲花落表演形式**　　走唱。有包头和不包头之分。包头莲花落在光绪二十六年（庚子）前皆为男艺人化装表演，后向戏曲发展。在落子馆演出的莲花落为女性唱手，在杂耍馆演出的莲花落由女艺人表演或男女艺人合演。有独唱、对唱和群活。独唱由演员边歌边舞叙述故事；对唱则往往为彩唱，演员扮作一旦一丑表演故事；群活大多为彩唱，演员扮作故事中的各色人物表演。无管弦乐器伴奏。独唱和对唱的演员通常是手持节子板或以“碎嘴子”为自己击节伴奏；群活则设有专人为演员击节伴奏。在杂耍馆演出莲花落，也有使用什不闲打击乐器的，即由一人操作缚在架子上的铙、钹、云锣等打击乐器，为演唱者伴奏。落子馆及包头落子馆

的对唱与群活后来渐有使用板胡、板鼓、大锣、小锣伴奏者。

**荡调表演形式**　边歌边舞的走唱形式。演员每人手持霸王鞭以助歌舞。霸王鞭是专用道具，用截成约一米长的细竹竿制成。两端挖孔嵌入小铜钹，演员右手持鞭的中间，以两端敲击自己的肩、背、腿等处发声，敲击时做出种种姿势。有单人独唱、双人对唱或多人群唱。分为带彩和不带彩两种。伴奏为一把大三弦，后增加了琵琶。

**评书表演形式**　一般为单人说书，台上放场面桌，桌上放醒木、扇子、手帕等用具。演员穿长衫坐于场面桌后面表演。二十世纪六十年代以后，大部分中老年演员说长篇书仍放场面桌，表演则根据书中情节或坐或站。有些青年、中年演员说短篇评书已改为站着表演，并取消了场面桌。站立说书者需有大的身段、动作。（见右图）坐说时有“上半身重露、下半身重藏”之谚，是多数靠手、眼与面部表情来表演的。



**相声表演形式**　有单口、对口、群口三类。单口相声表演形式大多与评书相仿。1949年以前，表演单口相声需用一桌一椅。演员位于场面桌后，时坐时立，以扇子、手帕、醒木为道具。曲目内容多为有头有尾的喜剧故事。“戏迷传”则独树一帜：演员以摹仿戏曲——主要是京剧、梆子——的唱腔、唱段为主，在唱的同时也需模仿戏曲表演的身段与动作。主要通过学唱制造笑料。二十世纪六十年代以后，多数单口相声演员取消了桌椅，站立表演，醒木、手帕、扇子也基本不用了。

对口相声在早年“拉顺儿”撂地时，捧哏演员与逗哏演员相对而立，相隔一丈来远，相互交流，间或向四周的观众打招呼。在杂耍场演出时，台中间设一场面桌，捧、逗两演员面向观众，逗哏的站在桌的上场门一侧，捧哏的站在桌子后面。二人均以折扇和手帕辅助表演。折扇与手帕、醒木不用时放在桌上。（见下左图）

群口相声原即三人相声，表演基本与对口相声相同，只是逗哏的站在桌旁下场门一侧，捧哏的站在桌后中间，“腻缝儿的”第三人站在桌旁上场门一侧。（见下中图）后来，发展出了四人相声及五人相声，所取站位相对灵活，又常互换位置。（见下右图）







**双簧表演形式**　二人表演。台上摆一场面桌，桌上放置醒木、扇子、手帕、白粉与粉扑、"朝天杵"小辫儿，桌后放椅子。演员上场，先相互捧、逗，招观众一笑。然后，"前脸儿"坐于椅上，掖起衣领，以白粉拍于双眼与嘴之部位，头顶小辫儿。"后身儿"蹲于椅后，以折扇遮面，亦说亦唱。前脸儿以表情、动作诠释后身儿所说唱的内容。乍看上去，好像前脸儿自说自唱一般。表演中，后身儿所说所唱，皆滑稽可笑，有时还以不易表演的内容为难前脸儿，以前脸儿的表演难以为继来抖包袱。前脸儿的表情、动作，有不少已成为程式。中华人民共和国成立以后，随双簧表现内容的变化，表演动作幅度加大，有的不用场面桌直接摆放椅子，并取消了小辫儿及面部的粉饰。

双簧也有对口的表演。四名演员，二人一组，每组一前脸儿、一后脸儿。表演时，一组逗哏，一组捧哏，类似相声。比如：清末，万人迷、张麻子曾同韩亨斌、皮恩荣合演于同合茶楼。万人迷、张麻子一对，张麻子为前脸儿；韩亨斌、皮恩荣一对，韩亨斌为前脸儿。双方一逗一捧，对话抓哏，并且使相儿，带身段。

**滑稽表演形式**　一至三人均可表演。天津的滑稽是相声、杂技小丑、口技歌舞等熔于一炉的表演形式。台上不设场面桌，服装和化装中西合璧，面部化装似杂技小丑，或身穿月色长衫，掖领露项，类似双簧前脸儿；有时依所演人物换穿中式裤褂或西服、衬衣、背心；有的节目则赤膊、系大肚兜，穿中式散腿裤，还有时穿女式衣裙等。表情动作都很夸张，除按相声手法逗哏或相互捧逗外，口技也是逗哏招笑的主要手段，并兼有学方言，摹仿各种人物及跳草裙舞、俄罗斯舞等大幅度动作的表演。

**快板类表演形式**　包括快板书、快板和数来宝。均为站立表演。演员右手持大板（用两块大竹板面对面拴成），左手持节子板（由五块小竹板拴成，板与板之间均夹放铜钱），上场后，先以大板及节子板合奏大过门，打出各种花点儿。开始演唱时只用节子板击节伴唱。大板不打时可搭在左胳膊上，或用做各种道具。二十世纪五十年代台上曾设小的场面桌，后取消。快板书为一人表演。数来宝、快板多为二人对唱，二人均手持大板及节子板，为使舞台画面对称，常是一人左手持大板，一人右手持大板。演唱数来宝也有手持撒拉机者。

**山东快书表演形式**　一般为一人站立表演。演员左手持两片半月形铜板（名鸳鸯板）。上场后先击打过门儿，开始演唱后以铜板击节伴唱。山东快书动作及走动幅度较大，台上不设场面桌。天津业余演唱有二人对唱者，并有快书快板联唱形式，即一人说山东快书，一人说快板，二人对唱表演。

**天津快板表演形式**　多为一人站唱。演唱者只说不唱，有小幅度步法，主要运用面部表情及手势。后来亦有演员加大了表演动作幅度，或借戏曲表演。有乐队伴奏。一般用大三弦、四胡、扬琴等，并有一人打大板击节，起强调节奏和烘托背景音乐作用。

# 表 演 技 巧

## 说　　功

**系扣子**　评书和中、长篇鼓书表演技巧。扣子也称关子，人们常说："看戏看轴子，听书听扣子"，扣子即评书和中、长篇鼓书中故事矛盾冲突尖锐或情节生动、曲折的关节处。扣子因故事内容情节的不同，有文扣、武扣、人情扣等等。众多扣子连在一起的称为连环扣。所谓系扣子，就是说书到紧张处，听众急想知道结果如何，而说书人却突然停住，说"明天接演"，留下悬念，以使听众惦记着明天还来听。如何把扣子系得磁实，增强悬念的吸引力，使听众惦记不能不来听，则是一种说功技巧。与说书人的语气、表情、渲染之是否强烈有很大关系。同是一样的扣子，甲演员说能扣住人，乙演员说便扣不住人，便是说功技巧的差别。譬如说书中某一主要人物遇到危难，眼看危在旦夕，演员此时要从语气、表情各方面渲染其危险的程度，以使观众迫切地想知道结果如何。但说书人却偏偏在说到最紧张的地方突然停住，"且听下回分解"，这便是系扣子的技巧。但有时演员次日并不立即解开扣子，而是说更多其他故事内容，演员水平越是高，越可以拉长解扣子的时间。

**倒　口**　相声、评书表演技巧。倒口就是学不同地方的方言，是相声演员必须掌握的本领。相声演员要能学南北各省方言，有时在一段相声中要学多种方言，用以区分表现不同人物。还有的相声曲目逗哏演员一上场就用方言说话，如相声《怯拉车》、《拉洋片》和郭荣启的《绕口令》等。评书演员也常需使用这一技巧。常用的方言是山东、河北、山西各省的方言，一些特定人物说南方话，如蛮子赵华阳等。

**现　挂**　曲艺表演技巧。指演出时即兴抓哏。相声以及双簧、滑稽等常用，评书及鼓书也采用。常用于应付突发事件，起活跃剧场气氛的作用。比如：一次刘文亨、班德贵表演相声《戏剧杂谈》。正说到天津时调需有天津味儿时，场内一个小孩哇哇大哭，观众的注意力被搅散，剧场内一片"嗡嗡"声。如果接着往下说，包袱肯定抖不响。刘文亨便抓了个"现挂"，用天津话说："您听，这(指小孩哭声)就是天津味儿！"观众不觉大笑，注意力迅即被拉了回来。此外，在单弦、乐亭大鼓等曲种中，描写古代故事时故意加入现代语言，也都属于现挂。如单弦《武十回》中，说武大郎卖炊饼，加入"决不缺斤短两"等唱词；再如乐亭大鼓《独占花魁》中描写宋代妓女花魁，用民国初年缠足妇女的打扮，穿丝线洋袜子和上海式的小坤鞋等，同样起到抖包袱的作用。

**说学逗唱**　相声表演技巧。相声演员认为"说、学、逗、唱"为相声表演的"四门功课"。说，指说点儿大笑话、小笑话、反正话、俏皮话，说个字义，打个灯谜，说个绕口令儿，吟诵点儿诗词，念段儿贯口，等等。学，指学点儿天上飞的、地下跑的、河里头凫的、草窠儿里

蹦的，各地方言，做小买卖的吆喝，著名戏曲、曲艺艺人与歌唱家的演唱以及摹仿各种人物的音容笑貌、动作姿态，等等。逗，即抓哏招笑。唱，主要指唱太平歌词，后也包括其他曲艺、各种戏曲、各种地方小调、各种歌曲。双簧、滑稽演员也以说、学、逗、唱为主要表演技巧。双簧之后身儿以说、唱和摹仿声音为主；前脸儿以摹仿表情、动作，"使相儿"为主。

**捧、逗相扶** 相声表演技巧。主要是指捧哏、逗哏演员在形象、风度、年龄、艺术特长、表演特点等方面有所反差，相映成趣。比如常宝霆和白全福：常宝霆又高又瘦，白全福又矮又胖；常宝霆英俊，白全福"富态"；常宝霆音调较高，声音较脆，白全福嗓门较低，声音较"憨"；常宝霆逗得活泼，说、学、逗、唱皆能，白全福捧得滑稽，放得开，敢于"闹"等等。这些似乎相互对立、相互矛盾的因素，相互对比，相互交错，相辅相成，达到和谐统一是为上乘。

**抖包袱** 抖包袱（包括系包袱）是相声艺术中制造笑料的一种手段，包袱能否抖响，能否取得强烈的效果，在于捧逗两个相声演员的说功与做功技巧。同样一个包袱、一个笑料，某演员可能抖得很响，换另一个演员可能抖不响。包袱的抖响与否，一般与语气的轻重、说话的尺寸快慢以及面部表情的配合有关。例如苏文茂与朱相臣合说的相声《美名远扬》中，苏文茂说自己的笔名"苏示"是告示的"示"，朱相臣略一停顿，突然惊奇地大声说："二小儿啊！"因"二小儿"是天津市民熟知的、用来形容某些"不上路"的人，带调侃性，所以这个包袱非常响。这就要求捧哏者必须把语气轻重与说出口的"节骨眼"掌握好。关键在于当苏文茂说出是告示的示以后，捧哏者的停顿是给观众以思考的时间，但停顿时间不能过长，必须在适当的时间并以适当的神态惊奇地说出"二小儿啊！"这样包袱才响。再如魏文亮弟子李相友演唱的京东大鼓表演唱《一个瓷盆》中，说解放军赔给老乡的瓷盆与摔的瓷盆"一样的花，一样的色，盛的东西还一边儿多"，本不十分令人发笑，但李相友在唱这一句时，加重"一边儿多"几个字的语气，并作出惊奇赞叹的表情，使这一句成为效果很强烈的包袱。

抖包袱一般不能提前说出来，若提前说了，就叫"刨"。但，有的包袱必须先"刨"后"抖"。例如侯宝林、小蘑菇都曾说过《雇车》，这里就必须先交待清楚用当时演话剧的声调雇车的不合理、不像日常的人说话，然后，再模仿话剧腔，观众才会被它与现实生活的不协调与荒唐可笑激发出笑声。

**递肩膀儿** 相声表演技巧。用语言以及相应的表情、动作进行铺垫或者衔接、转折，为对方将要叙述故事、描绘人物、抖响包袱等表演创造条件。逗哏演员和捧哏演员都可使用这一技巧，捧哏演员相对用得较多些。相声行话称做"递肩膀儿"，或叫"垫砖儿"、"搭桥儿"。使用这些技巧时，尤其是捧哏的演员需要不动声色，不能表露出故意的成分。应当是自然地、因势利导地完成"递"、"垫"、"搭桥"任务。如果过于急切，或是让听众感到有意为之，就是失败的。会使听众的审美期待落空，若有所失。导致包袱抖不响，影响演出效果。

**蹬論卖踹**　相声捧哏技巧。捧哏演员用“咦？”“啊？”“像话吗！”“多新鲜哪！”“没听说过！”“不怎么样！”“为什么？”“能行吗？”“可能吗？”“不一定吧？”一类的短语及相应的表情、动作，对逗哏演员的叙述表示否定或怀疑，叫“蹬”。捧哏演员用“对！”“好！”“不错！”“带劲儿！”“就是嘛！”一类的短语及相应的表情、动作，对逗哏演员的叙述表示肯定、满意和鼓励，叫“論”或“卖”。論与卖的区别，在于肯定、满意、鼓励的程度，“論”的程度较轻，“卖”的程度较重。捧哏演员以“别说啦！”“不像话！”“太出格啦！”“没那么回事！”一类的短语及相应的表情、动作，阻止逗哏演员的叙述，表示彻底否定的态度，叫“踹”。

蹬、論、卖、踹经常相互配合使用。比如赵佩茹给马三立捧《买猴儿》时，就曾将論与踹结合使用：

赵：等等，千货公司买猴儿可干什么用啊？

马：是啊……猴儿……有用，猴儿能看家！

赵：哎，对啦！千货公司这么大的企业，哪部门不得用个猴儿哇……没听说过！那么大公司用猴儿看家！

这里“哎，对啦！千货公司这么大的企业，哪部门不得用个猴哇”，就是論；“，没听说过！那么大公司用猴儿看家！”是踹。这一論一踹，将事情的荒唐揭露无遗，同时抖响了包袱。

**顶刨撞盖**　相声表演的几种失误。“顶”就是捧、逗演员在不应抢话时同时张嘴说话。“刨”就是逗哏的或捧哏的把对方的话提前说了。所说的如是包袱的“底”，那就会极大地影响演出效果。“撞”就是不该说话时说话，比如一方演员正说着，对方突然冒出一句话来，干扰了表演。“盖”就是逗哏的把捧哏的话给盖住，或捧哏的把逗哏的话给盖住。顶、刨、撞、盖是相声表演所应避免的。不过，在特殊情况下，演员可以使其成为抖包袱的手段。如可以通过“抢纲”，用“顶”来创造笑料。例如郭荣启、马三立、赵佩茹合说的《扒马褂》，三人抢着唱太平歌词一节，就是用了这种方法。

**平、爆、脆、美**　快板书说功技巧。讲究平如暖风拂面，爆如炸雷闪电，脆如珠落玉盘，美如酒醉心田。

平：是说一段快板书要说得平整。具体要求有四点：

一、演唱要词能达意，要按照唱词的含义和故事中人物的内心感情来确定唱句的轻、重、长、短、喜、俏、刚、柔。

二、速度节奏要稳，节奏鲜明，“唱打多变，交成一线”。

三、气口定位，演唱中会自然形成气口，有的地方须服从情节需要一连唱数句才能换气，所以气口必须在排练时固定下来。

四、语气准确，感人，力求语气合情合理，自然流畅，感情饱满，让听众闻其声如见其人。

爆：指说表时充满激情，热闹火炽，于平整中迭现高潮。演员精力集中，运用强烈的声

音和较快的节奏，就能取得火爆的舞台效果，快板书一个大的段子要二三十分钟，如果只凭火爆，就会缺少动人的力量，使听众产生疲劳感，故需调动一切板式、说法，变换着出现高高低低的气氛，造成强烈的火爆效果。

脆：要求演员的“嘴皮子”功夫练到家，运用唇、齿、舌、牙、喉准确发出声音，不倒字、不走调，不松，不软，不虚，不粘糊，不拖拉，必须字字有弹性，似断珠，如炒豆。快板书的“快”指的就是语言干脆、快爽，没有脆就难以成“快”，一段节目如果唱得拖泥带水，也就失去了快板书的诱人力量。

美：指由平、爆、脆而产生的艺术境界。演员从平整的演唱开始，巧妙、恰当地运用爆、脆，从而达到美的目的。美的具体要求是：快而不乱，慢而不断，轻而不飘，重而不拙（浊），高而不噪，低而不软，迟疾顿挫，起伏连绵，引人入胜，动人心弦。

**攒气、晃气、偷气**　　快板书三种用气技法。其中“偷气”在唱功中也占有重要位置。

攒气：属固定气口，在说唱赶板、垛板前吸足一口气，就是攒气。要做到深吸慢吐。

晃气：利用表演换气。在舞台上演出时，遇紧急情况需换气，可以在段落转折、人物对话等地方，用虚伸手或是虚迈步、虚晃一招来分散观众的注意力，赶紧换气，就叫晃气。

偷气：在没有气口的地方浅吸一口气。偷气要偷得巧，偷得匀称，不影响吐字，不破坏句子。

**平　口**　　山东快书表演技巧。说得比较平缓，不必很紧张、很激昂，也不必很花哨、很俏皮。依据语气的自然节奏运用板式。除滚板外，其他板式都可能用平口，而赶板、掏板、抢板用的就少些。过门加得也比较频繁，平口是全篇的基础，占比重最大。

**俏　口**　　山东快书表演技巧。即唱得花俏，使人感到轻巧、俏皮，在唱法上起修饰作用。赶板时用得比较集中，尤其四字一拍的，并常与掏板连在一起使用。还用于少量的滚板和抻板中，使句间和句中的断与连变化明显，字的摆布疏密相间，唱起来使人感到既流畅又跳荡，还很巧妙。

**贯　口**　　山东快书、评书、相声等曲种说功之重要技巧。系以一气呵成的技法将大段词句如人名、地名及成套的叙述性语言等连贯说出。要求节奏越说越快，有时达每分钟三百字以上。但必须字字清晰响亮，让人听得清楚明白。在山东快书曲种中，其特征是语句连贯紧凑，把多少句唱词一口气贯下来。除快板慢唱式的贯口外，其他板式句子中间不加过门。贯口便于集中地描绘人物，叙述事件，还能表现紧张的气氛和人物的激昂情绪。

**喷、弹、啃、吐、摩**　　山东快书的吐字技巧。也是曲艺说唱普遍运用的吐字技巧。

喷：凡是双唇音，其发音特点犹如向外喷东西的情形，都适用于“喷”的方法来加强字音的力度。即老艺人常说：“嘴皮子上要有劲儿”。“喷口”分重喷和轻喷。

弹：发音时与舌尖的弹动有关的字音，都归弹音。分重弹与轻弹。

啃：凡是舌根音，发音时呈现一种嘴在啃东西的感觉，是为啃音。分重啃与轻啃。

吐：有很多字音的口形动作，出现了往外吐的态势。分重吐和轻吐。

摩：在常用字音中，有相当大的一部分是由发音器官摩擦发出来的，归于摩音。分重摩与轻摩。

## 唱　　功

**吐　字**　又称咬字。艺人中素有“字是骨头腔是肉”、“一字不到，听者发躁”、“咬字不真，如钝刀杀人”的说法。演员常将咬字比喻为大老虎叼着小老虎过山涧。咬得过死，小老虎就会被咬伤，咬死；咬得过松，小老虎就可能脱口，掉下山涧。汉语的一个字即是一个音节，每个音节（字音）由声母、韵母与声调三部分组成。声母位于一字之首，即字头。韵母又可分为韵头、韵腹、韵尾。声调有阴平、阳平、上声和去声四种。吐字讲究“字头”、“字腹”、“字尾”三个过程完整统一：字头要准确，有力量，有弹性。这就要求掌握声母的多种发音部位、不同发音方法，声调要准确；“字腹”要求恰到好处地控制掌握住，不能偏离走样，如行腔与字音声调发生矛盾时，要加上适当的装饰音予以校正调整。吐字不仅要讲究字的字头的吐出、字腹的运行，而且非常讲究字尾的“归音”，也有称作“归韵”的。就是字的收音一定要落到准确的位置上，要根据字的辙韵走向把字送到家，谨防把字念倒或唱倒。个别字的归韵往往有特别的归音方法，如“回”字，虽属灰堆辙，可归音时要归到一七辙上，可以使“回”字听来更加清晰准确。

**喷　口**　吐字技巧。主要运用双唇的劲头，嘴皮子的基本功夫。要借助丹田气息配合发声。多用于声母是 b、p、f 的字。双唇要先闭紧，以充足气力将字音喷出，要有爆发力，字音刚劲而打远。喷口不能乱用，也并非凡是 b、p、f 为声母的字都用喷口，需根据内容、唱腔有选择地使用。

**上　口**　借鉴戏曲演唱所用一种特殊的发音、咬字的技巧方法。鼓曲演唱中常用来表现古代故事。如将个（gè）读或唱成过（guò），将皆（jiē）读或唱成 jiāi，将贼（zéi）读或唱成责（zé）等。用上口必须下一定功夫，经过长期训练才能将字音及其韵味拿捏准，达到运用自如的程度。

**崩打粘寸断**　曲艺演唱的五种吐字方法。“崩”即用重音来突出字音，吐字后字音上扬，短促、沉重而响亮。“打”即用舌尖把字打响，使字音响亮。“粘”即将音窄的字韵慢慢扩大，使其送得远而字音不走样。“寸”即在唱迭句、排句时，使相连的字做到音断意不断。“断”即将字音断开。

**按字行腔，字正腔圆**　曲艺演唱非常注重“按字行腔，腔随字走，以腔就字，字正腔圆”的要领。说明唱腔必须是由字音生发而来。曲艺演唱最讲究要把字唱准、唱圆、唱活、唱美。行腔是手段，字正腔圆是目的。所谓“字正”，就是把唱词中每个字的声、韵、调都唱得准确无误。所谓“腔圆”，就是在发音准确的基础上行腔，使唱腔圆润而又清晰、饱满。这

就要求演员除了掌握正确的吐字方法之外，还要注意唱腔的曲调与唱词的声调相吻合。行腔时必须要注意字的声调的高低、升降、曲直、长短，才能把字音准确地唱出来。唱腔与字音声调若发生矛盾，要服从字音声调，可以利用装饰音等润腔技巧予以矫正，切不可将平仄声混淆，把字唱“倒”了。在保持字音声调准确的同时，做到曲调优美流畅。行腔时，字与字之间的衔接既要界限分明，又要圆融自然，应像连接在一起的一串圆珠。

**气　口**　善于找“气口儿”是演员在演唱中合理安排呼吸换气所采用的技法。比如，换气时不能影响唱腔的优美性与完整性，需要演员在字里腔间找到适当的间隙并采用适当的换气方法。如演唱的节奏较舒缓或遇有间歇时，可采用较从容的换气方法。在长腔或大拖腔前可采用“大气口”深吸气。演唱的速度快，字句或音符密集时，可采用“小气口”，短气口，快吸气、浅吸气。有时一字数音，一腔数板，往往要在正常的气口外，补充一些气口。当说唱节奏急促，如在一些“上板”的快句演唱中，“小气口”也不易安排插入时，可采用偷气（即不让人察觉在换气）、抢气（即在极短时间内急速换气）等方法。偷气要巧妙，不使人们觉察，应使说唱毫无中断之感。找气口的技巧非常重要，气口设置的恰当与否，关系到气息的运用能否自如，唱腔的行进能否流畅。它与演唱的感情、气氛有很紧密的关系。

**丹田气**　曲艺唱功中非常注重用气方法，讲究运用丹田气来演唱。丹田位于人体脐下三指的小腹部位，发声前吸气要感觉将气吸入丹田。丹田周围和两侧的腹肌要保持支撑状态，并控制好气息，以丹田气来推动辅助吐字、发声和行腔。这样唱出的声音有力度，厚实、响亮而且打远，还可使嗓音持久耐唱。

**托　气**　歌唱时需要自如控制、合理掌握气息。在演唱某些长腔、拖腔或较快的唱句时，有的往往需要用一口气完成，这就要求演员在深吸一口气后，根据唱句的需要，有节制有定量的合理放出，不能一下子把气用完，使后面的字或腔无所依托。演员要有很强的攒气和托气的技巧和能力，才能控制好气息，将需要用一口气完成的唱句或唱腔由始至终完整地、圆满地唱好。不能有丝毫气断、气衰的感觉。

**鼻　音**　常用于中东、人辰辙字的归音或拖腔中，如明、迎、虫、村、云等等。吐字归韵时，尾声避免直接从口中送出，而需要使用鼻音，声音通过鼻腔共鸣而出。可使这些辙韵的字的尾腔能依照韵母行腔，使字音集中，不松散，不走形。鼻音技巧运用得好，能增添唱腔的艺术魅力。如梅花大鼓《昭君出塞》中“塞北沙坨迎烈风”的“迎”字行腔归音，就需使用较明显的鼻音来演唱。

**胸　音**　在低音区行腔时采用的发声法。演唱时后咽壁撑起，使气息带动声音通过胸腔产生震颤发出共鸣，形成浓重沉厚的声音。运用胸音可以使声音在低音区行腔时更厚实强劲，使低音避免虚浮、轻飘之感，使唱腔沉实、饱满。如京韵大鼓中常用的〔长腔〕演唱，就需要借助胸音的唱法。

**立　音**　多用于一七辙字的高音区唱腔。运用真假声结合或完全使用假声，往往借

助鼻音和脑后部位发声。刘宝全在演唱京韵大鼓时就多处使用立音。男演员演唱时调也常使用立音。

**脑后音**　演唱高腔时使用的头腔共鸣的方法。唱时喉头稳定，后咽壁打开，软颚向上提，将声音送入头腔。用脑后音可使高音区的唱腔通畅、洪亮、饱满。是有一定难度的演唱技法。

**颤　音**　润腔技巧。用气息带动声带，发出较匀称舒缓的、颤动的声音，起到装饰美化唱腔的作用。如骆玉笙演唱京韵大鼓经常运用各种不同的颤音技巧润腔，是骆派京韵大鼓唱腔显著的特征。

**哦　儿**　润腔技巧。发音时呈若断若续的波浪状，声音虽有不明显的疙瘩状，但仍为圆润之声。运用哦儿可起到装饰美化唱腔的作用。

**擞　儿**　润腔技巧。因发声部位在于嗓音咳嗽时的部位上，因此也有叫作"嗽儿"的。冲击力大的谓之硬擞儿、干擞儿，冲击力小者谓之软擞儿、水擞儿，带有哭音的称哭擞儿。使用擞儿也叫"抖擞儿"，即将字的韵母音抖颤起来，要使之听来非常的自如娴熟、灵活巧俏，不可有丝毫的机械笨拙之感。运用擞儿时需要提住气，以气息带动声带发出抖动震颤声。擞儿可以装饰美化唱腔，如京韵大鼓演员小岚云的擞儿，抖得就非常好、非常帅，但具有一定高难度，非常难学。

**疙瘩腔**　润腔技巧，演唱天津时调常用。疙瘩腔比擞儿的声音力度强，断得干脆而明显。具有俏丽、脆亮、明快的色彩，也是难度较大的技巧。

**赶板垛字**　多用于上板的演唱。要求演员口齿清晰，节奏紧凑，顿挫有致，快而不乱，层次分明。如天津时调《军民鱼水情》中，最后三句垛板"松柏参天根连根，军民团结心连心，高举红旗向前进"即是运用赶板垛字的唱法。这种唱法，需要以充足的气息、巧妙的气口、清晰有力的吐字、强弱分明的节拍相互配合运用。赶板垛字常用于唱段的结尾处，要能起到烘托气氛、把感情推向高潮的作用，需要有恰到好处的把握技巧。

**迟疾顿挫**　迟是慢，疾是快，顿是停，挫是转折。指的是演唱速度的快慢徐疾、唱腔音律的抑扬顿挫等"火候"是否能恰到好处甚至是妙处。只有对唱段内容有较深刻的理解，并具有深厚的唱功基础的演员，才能较好地掌握迟急顿挫的演唱技巧。

**掏、闪、抢、撤**　演唱中灵活运用和掌握板眼的技巧。尤其是京韵大鼓的演唱，十分讲究在相对固定的板式中灵活运用板眼。灵活运用板眼必须以扎实的、稳定的"心板"基本功为基础。心板强的演员才能运用掌握。常用的技巧有"掏"着板唱、"闪"着板唱、"抢"着板唱和"撤"着板唱等等。"掏"着板唱就是把通常在板上唱出的重音和字词，提到前面末眼轻音处以板的强音唱出，即将板前的弱拍变成强拍，好像把后面的板掏到前面来演唱一样。"闪"着板唱就是躲过板或眼上的前半拍，在板或眼的后半拍起唱，叫做"闪板"或"闪眼"。"抢"着板唱也叫"夺"着板唱，就是稍微抢在板前把字唱出，多用于慢板紧唱。"撤"着

板唱也叫“抻”或“坠”着板唱，就是紧跟在板后唱。但无论怎样灵活运用板式，绝不可以跑出板的基本框架，唱得找不着板眼。灵活掌握板眼，不仅能起到丰富活跃板式节拍的作用，还能使演唱脱俗，给人以别致新奇、玲珑巧俏的感觉。较难掌握。

## 做　　功

做功是演员运用面部表情和形体动作配合说唱表演的技巧。由手、眼、身、法、步等几个方面组成。

**手**　即手势。曲艺做功的表演技巧。艺谚云：“手有手语”。手势用于配合说唱，可以区分人物。如：兰花指、兰花掌、兰花拳用于女性人物；伸掌、剑指、握拳用于男性人物。五指并拢，单手侧举于面前，为道人之稽首；双掌合放于胸前，为僧人之合十。双手相扣于腰间，为女子万福；抱拳拱手为男子行礼。手势在说唱中也可以表达人物的各种意思与情绪。如：招手为“来”，摆手为“再见”，摇手为“不”，以手拭眼为哭，劈掌可表示感情激动。手势还可以比拟事物的数量与形状，指示空间如高低、远近和方向。手势一般与眼神配合使用，方式有以手领眼、手随眼走、眼到手到等。必须做到口、眼、手和谐统一，相辅相成，表演才能准确、传神。

**眼**　即眼神。曲艺做功的表演技巧。观众看演员表演，首先看面部表情；看面部表情，首先接触的是眼睛。眼睛可以表示人之心态。演员远看、近看、左看、右看、高看、低看，可以表示所看对象的不同方位。视线一变，可以区分出不同的人或物。双眼微闭，嘴角向上表示笑；双眸频转，双眉紧拧表示急；眼帘下垂，散光乏神表示哀；二目圆睁，口半开表示惊。眼神还有引领观众的作用。演员以眼神将观众的注意力吸引到自己的身上，再用眼所视的位置与角度引导观众“看”到虚拟的山、水、云、树等等。此外，演员还可通过不同的眼神将自己的感受、情感表达出来，与观众进行交流。

**身**　即身段。曲艺做功的表演技巧。演员以身段摹拟人物，渲染气氛。天津曲艺表演的身段，很多是从京剧中借鉴过来的。如：云手、拉山膀、下马、拴马、开门、关门、整冠、捋髯、抖袖、打拱、作揖、撩衣、舞刀、刺枪、打镖、放箭等等。评书、鼓书还从武术中借鉴了不少身段，如：金鸡独立、苏秦背剑、黑虎掏心、白鹤亮翅等等。

**法**　即表演法则。曲艺做功的表演技巧。无论手势、眼神、身段、步法，运用时都须遵循一定原则。比如：“宁可不动，不可乱动”，“多不如少，少不如好”，“贵精炼，忌繁琐”，“欲前先后，欲进先退，欲上先下，欲左先右，欲动先静，欲扬先抑，欲慢先快，欲放先收，欲擒先纵”。双目“欲睁先略闭，欲闭先略睁”。“不像不成戏，太像不成艺，又像又不像，是戏又是艺”。概括而言，“法”大致由三部分内容组成：一，要点到为止；二，要神似；三，要以反衬正，掌握表演的辩证法。

**步**　即步法。曲艺做功的表演技巧。不同的步法在特定的语言环境中可以区分出

不同的人物，表现不同人物的思想感情。常用的步法有丁字步、八字步、骑马步、弓箭步、踏步、碎步、方步、醉步、老步、搓步等等。评书、中长篇鼓书演员在表现人物时，按照书中人物性格及其处境所设置的步法是塑造人物形象的基础，步法运用正确，演员表演的人物形象就会基本树立起来。如表现古代妇女只能是轻移莲步，老年人需蹲(读存)腿，用软膝方式将脚平起平落，表现武将则是昂首阔步等。

**跳进跳出** 曲艺重要表演方法。演员通过说唱，把故事内容叙述给观众听，同时还要在“说法中现身”。在叙述过程中，摹拟故事中的人物，叫“跳进’，就是由演员自己跳入角色。在这部分表演完成之后，再由角色跳回演员自己，重新以演员身份叙述故事，就叫“跳出”。

在人物对话较多的唱段中，跳进跳出会频繁进行。演员时而跳进一个人物，跳出同时再跳进另一个人物。其所摹拟的人物，有时是一段唱中变换一次，有时是一句唱变换一次，有时在一两个字的“过口白”中间就要变换人物。如山东快书《鲁达除霸》：

“俩兄弟，”(鲁达的唱词)

“啊!”(鲁达的两弟兄答)

“你们坐一会儿，我西关打这个孬东西”!(鲁达的唱词)

“女儿!”(鲁达的说白)

“爹爹!”(唱曲姑娘的说白)

“走!”(鲁达的说白)

“走。”(唱曲姑娘的说白)

仅七八句对话，有的一个字，有的两个字，要连续变换人物。这就要求演员“钻得深，退得净”，即进入人物鲁达时，动作语气都像鲁达；进入人物唱曲姑娘时，动作语气都像唱曲姑娘。仅一两个字的时间，变得要快，这样快速地进入和退出，要求演员有深厚的表演功力。

相声表演中常有演员进入角色后，该角色再摹拟其他角色的现象。例如《不正之风》：逗哏者高英培一上场就以“万能胶”的身份出现在观众面前，始终未退出角色。但他所扮演的“万能胶”在叙述自己故事的过程中，分别摹拟了炸果子的徐姐、买炸果子的小姑娘、老太太与小伙子、“万能胶”的领导、要结婚的小李、殡葬车司机、工会主任、新娘子和新娘子的嫂子“蜇咧”。他时而“跳进”，摹拟这些角色；时而“跳出”，叙述“万能胶”自己的故事。这里所指的“出”，是高英培以“万能胶”的身份进行叙述、描绘与评价；这里的“进”，是高英培以“万能胶”的身份摹仿上述诸般人物，替他们代言。在这类相声中，演员所摹拟的人物应该越像越逗越好。

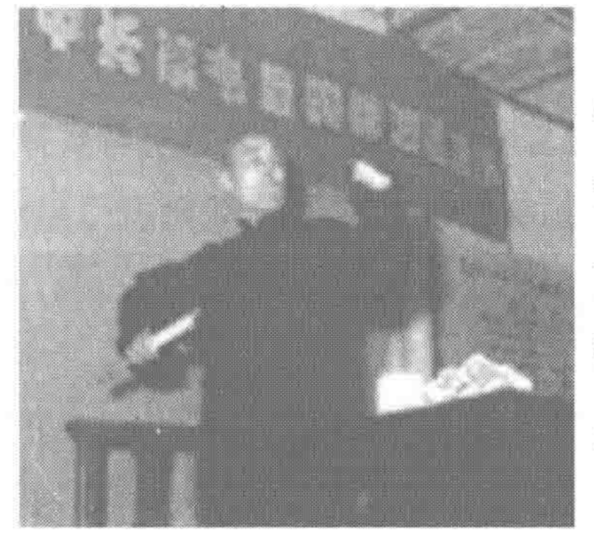
**装龙像龙，装虎像虎** 曲艺表演要摹拟各种类型的人物，就必须抓住人物带有明显特征的动作和表情，洗练而传神地予以反映。让观众一看就知道所摹拟的人物是干什么

的，多大岁数、什么性别。因此需要根据所摹拟角色的职业、年龄、性别等特征，予以归类。比如：知识分子多戴眼镜，爱蓄长发，并习惯用手抚摸头发。老太太习惯将两手迭放在腹部，并且抿着嘴，偏着头说话。当干部的说话一般习惯背着手，带些"这个，那个，是不是"之类的衬语；有官僚主义习气的干部，说话拉长音，习惯用教训人的口吻。小孩子一般爱笑，爱歪头，习惯用手抹鼻涕。老年人说话声音粗而低，妇女儿童说话声音细而尖，等等。所表现的角色属于什么类型，演员就可用这一类型人物的动作、表情、声调予以表现，这样就能做到装龙像龙装虎像虎。如评书艺人黄诚志以《彭公案》享名，有"活九花娘"之誉，他不化装，只在书台一坐一立，即能用戏曲舞台上泼辣旦的身段、神情展现出这个江湖人物。

**点到为止**　曲艺表演技巧之一。演员在声音、表情、做派上不能像戏剧演员那样太投入角色，而是点到为止。所谓"点到"，实际上就是表现并突出所摹拟对象的外在典型特征。点到为止即是要求在形似的基础上做到传神。

**连打带挨**　曲艺做功表演技巧之一。即演员表现故事中一个人物打了另一个人物耳光时的、程式化的做功表演。演员要先摹拟打人者挥手打人的声音与动作："啪！"随即摹仿挨打者捂脸的声音与动作："哎哟！"两个动作必须衔接紧密，使观众感到演员既是打人的、又是被打的。演员这种既打人又挨打的动作表演十分常见。行话称这一程式为"连打带挨"。

**刀枪架**　曲艺表演做功技巧。演员化用戏曲舞台表现骑马、征战、持枪及使用兵器等程式化的舞蹈动作，叫做"刀枪架"。（见图）多用于反映金戈铁马的武段子，可使演唱更加生色和形象化。以京韵大鼓三国、水浒段的表演使用较多。



**使挂子**　即评书、中长篇鼓书演员在模拟书中人物开打时使用武器交战的架式和动作招式。（见图）常以折扇代替各种武器做出有一定写意式的表演。即使演员会武术且很精妙，表演开打时也不能完全按武术表演，必须改变成为适宜于书台表演的、加入具有一定程度舞蹈美的招式，既增加了直观的美感，也让观众看得清楚。

**发脱卖相**　双簧、滑稽、相声的重要表演技巧。双簧前脸儿表演时，要将衣领掖起，露出脖颈，头顶一个朝天杵小辫儿。待后身儿念出"双簧一上台，小脸儿搽点儿白"的台词时，要将白粉拍于双目与嘴等部位。滑稽演员表演某些曲目时，也要掖领露颈，不同的是脸上基本涂白，颧骨处抹两块红，类似于西洋马戏团的小丑。这些都叫发脱卖相。另外，相声、双簧、滑稽都要摹仿人物的表情、动作，使相儿招笑，

演员也称之为发脱卖相。(见图)比如:相声界有"小四像"之说,即摹仿少妇、老妪、聋人、哑人。(以摹仿少妇风骚扭捏招笑,又称"臭丢")



**"前脸儿"卖相** 双簧的表演技巧。双簧"前脸儿"的表演,其喜、怒、哀、乐以及所要表达的意思,有着一定的程式。比如:表现"喜":双眼眯成一条缝儿,嘴微张,嘴角微提,五指分开,双手左右摇摆。表现"怒":皱双眉,瞪二目,双唇紧闭,嘴角下撇,双拳紧握,上下用力抖动。表现"哀":嘴张开,微合双眼,头与颈前后移动,以手帕在颌下擦拭眼泪。表现"笑":双眼微闭,嘴大张,双手扶案,身体前仰后合。又如,伸一指为一,伸二指为二。伸一指指上,是说天;伸一指指下,是说地等等。

# 特 技 绝 活

**含　灯** 梅花大鼓特殊表演方式之一。鼓曲演员口啣竹制灯具演唱,名为含灯。灯具形制有多种,其一:取三十余厘米长细竹,将细竹一端烤制成弯折向上,置一点燃的小灯盏,内蓄香油。演员口啣细竹另一端,双手分执鼓楗、檀板演唱。另一种为竹木与金属合制:金属(铜、铝等)制成如眼镜架,当中有竹木条,一端与架的前部相连,横担细竹或细木条,上置两个小灯盏;另一端啣在演员口中。亦有在架的两侧饰以绢花者。还有的直接将瓦制小灯盏排放在窄木板上,演员口衔窄木板的中央演唱。演员演唱时,气息不得过大,致吹灭灯焰;更不得使灯盏倾侧、坠落。行腔、吐字亦不能含混不清。是难度很大的一种特技。

**换手联弹** 梅花大鼓的特殊表演方式之一。除演唱者外,参加演出的乐师每人交叉操作两件乐器,为演唱者伴奏。按乐器的件数分"五音联弹"(四名乐师)(见下左图)、"七音联弹"(六名乐师)(见下右图)和"九音联弹"(八名乐师)几种。以五音联弹为例:四名乐师合作弹奏






五件乐器——三弦、琵琶、四胡和两架扬琴，自下场门方向起的第一人右手打第一架扬琴，左手按第二人手中三弦的弦；第二人右手弹三弦，左手按第三人手中琵琶的弦；第三人右手弹琵琶，左手按第四人手中四胡的弦；第四人右手拉四胡，左手打第二架扬琴。演唱者站在第四人的右首，自击鼓板演唱《指日高升》、《百鸟朝凤》等短段。唱段的间奏中，乐师随演唱者鼓板的领引，弹奏〔柳青娘〕、〔万年欢〕、〔夜深沉〕等曲牌。以弹奏中节、配合严密、浑如一体者为上。演唱者亦须鼓板纯熟，打出的花点与乐曲谐和默契，相映生辉。

**书鼓演奏〔夜深沉〕**　　京韵大鼓特殊表演技艺之一。用于曲目《击鼓骂曹》，演唱者所用为书鼓与鼓楗。唱出"众公卿凝神听祢衡他击鼓"一句后，三弦停止伴奏，演唱者依照同名京剧中击鼓的程式开始演奏。右手执鼓楗，需运用肩、肘、腕与指的合力，在约为大堂鼓面积五分之一的书鼓鼓面和鼓边、鼓帮处，以击、点、叩、滚、扫等手法打出节奏、力度极富变化的各种鼓点，无论轻重、疾徐、断续，均如珠走玉盘，历历分明。进入合奏时，弦师用三弦弹奏〔夜深沉〕曲牌，曲牌结束立即转回京韵大鼓旋律，衔接巧妙无痕。此种特技由京剧移植而来，以书鼓、三弦代替大堂鼓、京胡，白凤鸣与其兄弦师白凤岩二十世纪二十年代后期在天津表演。因能用单鼓楗打出双鼓槌的效果，又开三弦弹奏〔夜深沉〕曲牌的先例，被视为独门绝技。今已不传。

**大堂鼓演奏〔夜深沉〕**　　京韵大鼓特殊表演技艺之一。用于曲目《击鼓骂曹》，用京剧场面之大堂鼓与一对鼓槌表演，出现于二十世纪三十年代后期。演唱者小彩舞排演此曲目前向京剧名家学了击鼓技法。演奏中，主要运用臂力与腕力，尤其注意左右臂力的平衡，以防止鼓声畸轻畸重。手法上，多用捶、滚、腾来弥补女性腕力的不足。演出全依京剧的模式。弦师韩永禄在合奏〔夜深沉〕曲牌时换用京胡。试演成功，遂作为常演曲目，击鼓技艺亦保留至今。后传授其弟子，刘春爱等能演。（见图）



# 曲（书）目选例

**京韵大鼓《七律·长征》中的吐字**　　该曲目"五岭逶迤腾细浪"句中的"五岭"二字是相连的两个上声（第三声）字，因此第一个上声字"五"极易唱倒，而发出阴平（第一声）的"乌"音、或阳平（第二声）的"无"音。骆玉笙为避免此现象，在唱"五"字时加了一个突出的前装饰音，即在"五"的音高"5"之前先唱出低三度的"2"音，来矫正、调整。"2"、"5"两个音相连基本就是"五"字的原读音，这样唱出来，它的字音就清晰、准确地送到听众的耳中。

**京韵大鼓《赵云截江》中的喷口**　小岚云在演唱该曲目中“来的是真定府常山将，赵子龙在长坂坡前曾把美名扬”一句时，其中的“坡”字是用一个相当漂亮的喷口唱出的。为突出这个喷口，她特地将“长坂”两字“坂”的后音拖长，然后以十足的气力将“坡”字喷出，气和字一起迸出双唇，有强烈的爆发力，给观众以震撼。“前”字紧随“坡”字出口，一顿，紧跟着是一个脆而快的甩板“曾把美名扬”，为这个喷口增添了更多的魅力。每唱至此处，观众必定爆出由衷的喝彩声。成为经典唱句。

**京韵大鼓《伯牙摔琴》中的上口**　骆玉笙在该曲目中多处使用较规范的上口字技巧。例如在俞伯牙和钟老者的对白中，将“知”字的读音 zhi 念作 zhi—i。其后的唱句中，把“哭一声”的“声”(sheng)字唱成 shen，把“何人”的“何”(hé)的字唱作 huó，等等。

**天津时调《军民鱼水情》中的疙瘩腔**　王毓宝在演唱该曲目的头一句“红旗飘飘”时，第二个“飘”字以韵母 āo 拖腔，归音时她运用了一个非常突出的疙瘩腔润腔技巧。她的疙瘩腔抖得灵活巧俏，像小喇叭一样清脆爽亮。每演唱到此腔时，都能博得观众的热烈的掌声。

**京韵大鼓《赵云截江》中的赶板垛字**　小岚云在演唱《赵云截江》结尾处时使用了赶板垛字技法：“赵子龙着了忙，忙摆动手中枪。恰好似，乌龙摆尾、怪蟒摇头，啪啪啪啪，把雕翎打落在长江。”她的演唱气息充足、气口巧妙、吐字清晰有力、节拍强弱分明，起到烘托气氛、把感情推向高潮的作用。

**京韵大鼓《七律·长征》中丹田气的运用**　骆玉笙在演唱“三军过后尽开颜”的“后”字时，运用十足的丹田气将“后”字推出，由丹田发出的气息不仅使“后”字非常饱满清晰，而且十分“打远”，更增添了唱词和唱腔的宏伟气势和浓厚韵味。

**天津时调《秋景》中鼻音的运用**　王毓宝在演唱《秋景》“寒虫叫的声音”一句中的“虫”字时，运用了较鲜明的鼻音来归韵。她将“虫”字清晰地吐出后，马上将“虫”字的尾音全部归入鼻腔，运用鼻腔共鸣来行腔润腔，不仅使“虫”字的尾腔音韵集中不散不走形，而且给唱腔增添了新奇巧俏的艺术魅力。王毓宝这一句运用鼻音演唱“虫”字技能，堪称绝妙。

**京韵大鼓《丑末寅初》中胸音的运用**　骆玉笙在演唱该曲目中“口横短笛，吹的是自在逍遥”一句中的“遥”字的拖腔时，使用了十分明显的胸音，圆满地演唱了这一高难度较强的低音长腔。她的胸音沉实而厚重，使唱腔的韵味更加醇浓。

**京韵大鼓《光荣的航行》中立音的运用**　骆玉笙在演唱该曲目中“猛听得汽笛高歌马达唱”一句里的“笛”字时，即很成功地运用了立音的润腔技巧。她演唱的“笛”字立音，气息饱满，声腔通畅，给人一种仿佛真的聆听到高亢明亮的汽笛声一样。

**京韵大鼓《大西厢》中哦儿的运用**　小岚云在这段曲目第一番“乜斜着她的杏眼”一句中的“杏”字的延伸腔，就是运用了哦儿的润腔技巧。她演唱此腔娴熟美妙，擞抖得非常灵活、巧俏。把崔莺莺的娇慵的情状精细地刻画出来，每演唱到此处经常获得观众的喝彩。

**京韵大鼓《战长沙》中擞儿的运用**　小岚云在该曲目中“寄信辞曹竟起程”一句中唱到

“曹”字时，尾音使用了一个非常明显的擞儿，听来俏皮、优美。可称是她使用擞儿的一句绝活。

**相声《开粥场》中的抖包袱**　马三立在《开粥场》中精彩的展现了他抖包袱的才能，运用“铺平垫稳、三翻四抖”等抖包袱技巧。为了强调自己是善人他做这样的铺垫：

马：认识我吗？想想。

王：唉呀，想不起来了。

马：我是谁？说。

王：啊！忘了，忘了。

马：我叫什么？

王：忘了，忘了。您贵姓？

马：马。

王：马？哦。您的名字？

马：上三下立。

王：还上三下立！哦，马三立！

马：哎哎，对对，知道我外号吗？

王：还有外号？

马：没听说？

王：没有，没有。

马：哎，都知道啊！我的外号啊。

王：您外号叫什么？

马：马善人。

王：什么？

马：马善人！

王：马善人？

马：善人哪。

王：哦，您是善人啊！

马：啊。

王：大家您都看看，这善人都这模样儿的。（众笑）

马：什么模样儿？

王：嘿嘿。

马：怎么？应该什么样儿啊？心善。

王：心善？

马：心眼好。

王：哦。

马：不骗人。跟任何人不撒谎，不说瞎话。

王：是啊。

马：没坑过人，没害过人，没找过便宜。

王：噢。

马：善，以良心对待别人。

王：哦。

马：善，心软。

王：嗯。

马：没打过架，没骂过人，背地挖苦人损人，马善人，没有过……”

（铺平）

此后他用白描的手法着重强调人家打架头破血流他不忍看也不敢看。接着又具体描述自己心软，长这么大没看过宰牛、宰羊、宰鸡、宰活鱼。光是听说过大活鱼欢蹦乱跳按住了拿刀拉肚子。最后强调自己善，手下没害过一个性命。（垫稳）

经过以上铺平垫稳之后，马三立开始三翻四抖：

马：墙上吊着个大蜘蛛。踩死？马善人绝对没有。

王：啊？墙上吊个大蜘蛛都不踩？

（一翻）

马：别说蜘蛛，善嘛。我睡觉床上有个臭虫，大臭虫，这该怎么办？

王：捻死！

马：捻死？太损啦。这是个小性命，它懂得嘛？它知道嘛？你不费事，哎，它完了，我马善人不干那个事。大臭虫，不管，去它的！

王：嘿，您可真善人啊。

（二翻）

马：甭说是臭虫，就是打我身上翻出个大虱子来，这该怎么办？

王：挤死。

马：又损啦！那也是个性命啊。

王：把它扔地下。

马：扔地下饿死啦。

王：那该怎么办呢？

（三翻）

马：不管看见谁，往他脖子里一搁。嘿，善嘛。

（四抖）

从而抖响了他攒弄的“包袱”。善人的外表掩盖不住他虚情假意、损人利己的本质，表与里的极度不协调使观众产生意识上强烈反差。这样的“包袱”在滑稽中见幽默，铺垫丝丝入扣，抖

响轻松自然，既令人捧腹开怀，又引人久久回味，形成了马三立区别于其他相声演员的独特表演技巧和表演风格。

**京韵大鼓《游武庙》中的含灯表演**　　京韵大鼓从来没有含灯的演法。而张小轩由票友下海从艺的第一年（清宣统元年）就在天津同合楼演出了"含灯京韵"。他所用道具与人不同，灯盏为小瓦钵，内盛香油，用线带做灯芯，灯盏排在一根宽木条上。然后咬住木条中间，小灯盏依次摆放，为奇数，即口啣的正中也放一灯盏。张小轩当时口含九盏灯，演唱了《游武庙》，仍然按照京韵大鼓唱法做出种种身段。演出受到热烈欢迎，多次上演，灯盏一直加到十三盏。成为一时佳话。

**单弦《王佐断臂》中的刀枪架**　　荣剑尘经常将武功和京剧的表演程式融合一起，用于单弦表演。在《王佐断臂》中用〔怯快书〕曲牌描述战斗的场面，当唱到"沥泉枪神出鬼入好像到了无人境，铜铁棍马前张保、马后跟着是王横"时，有一连串刺枪、举棍、勒马等动作。至"正西方公子岳云举着银锤双睛瞪，严成方金锤打贼在正东，正南方抡开铜锤是何元庆，在正北狄雷的铁锤一来一往像刮风"四句时，依次做出四员大将各自不同的举锤、舞锤等亮相动作。王佐断臂时，荣剑尘有大幅度的挥剑、倾跌等表演，晚年仍在"拔出宝剑，嗖的一声将左臂断下，跌倒流平"一句中，做出抢步、搓步和几乎跌倒的身段。断臂之后，凡唱词中述及王佐，他的左臂即不动，左手也缩入衣袖内。其后在王佐暗查金营以及遇到陆文龙时，还使用了身段如表示悠闲的踱步和形容人物英武矫健的踢腿等等动作。均为其他单弦艺人所无。

**单弦《地下苍松》中的"连打带挨"**　　石慧儒演唱的《红岩》曲目《地下苍松》，当刻画反面人物猫头鹰自我表功引起徐鹏飞的厌恶时，"这小子越说越得意，徐匪他好像没听见，啪！一个耳光就往脸上扇。嚯！打得这小子天旋地转"，运用了"连打带挨"的表演手法："一个耳光就往脸上扇"摹拟了一个徐鹏飞打人的动作；唱出"打得这个小子"的同时，略一侧身，将打人的手收回、放到演员自己的脸颊上，做出猫头鹰挨打的模拟动作，使这一组表演生动形象。

**京韵大鼓《宁武关》中"铺纲"的运用**　　刘宝全在演出《宁武关》时，于出场之后，手摇折扇向台下的观众由近及远注目为礼，满面笑容，频频点头。自称"鄙人刘宝全"，略事寒暄致意，然后介绍即将演唱的曲目内容。因《宁武关》（别母乱箭）是由子弟书全本《宁武关》（共五回）的第四、五回合并改编而成，故在铺纲时他叙述了前三回的情节，再引入本段；又简述了本段的人物和事件梗概。这段铺纲约占十分钟，在这大段的说白中，他手里的折扇时而轻摇配合叙述，时而合拢当作宝剑、长枪等道具，辅助身段表演。说到重要情节时还用它敲击鼓帮，以引起观众特别注意。他的"铺纲"程式和自称"鄙人"而不称"学徒"，均是曲艺界仅有的。

**单弦《王佐断臂》中鼻音的运用**　　单弦曲牌〔太平年〕为半说半唱的牌子。而荣剑尘在《王佐断臂》中所唱的〔太平年〕却没有一般常见的"说"的成分，表现了较强的音乐性。其中第三、四句"我必须想条妙计把全军惊动，下为分元帅之忧上报朝廷"的尾字都归入鼻音，使其余音袅袅，韵味深长。还在"愚兄我自有妙策可破金兵"一句运用了他独有的优美唱腔。

**单弦《地下苍松》中的说功**　在这个曲目中，石慧儒大量使用了唱中有说、说唱结合的方式，并对一些"说"采取特别的念法，以恰当地表达感情。例如：〔南城调〕曲牌中，华子良在隆冬被剥去衣服、往身上连泼几桶冷水后，"只见他浑身僵紫，皮迸肉绽，但还是直挺挺站在雪里边"的唱句，石慧儒处理为：以〔南城调〕原有曲调唱出"浑身僵紫"，"皮迸肉绽"改用说白，并且一字一顿，念得非常缓慢、沉痛，描绘华子良所忍受的巨大痛苦；"但还是直挺挺"则用了一个新的、较高的直腔，来刻画华子良的坚定顽强；"站在雪里边"仍回到〔南城调〕的原有唱腔。此后的〔怯快书〕曲牌叙述华子良受刑后的次日，为证实自己是真"疯"而不顾伤痛、坚持跑步，石慧儒在"缕顺着围墙他是连跑带颠"句中，于"连"字后略作停顿，然后非常饱满有力地吐出"跑"字，来强调这一次的跑步不同寻常。

**京韵大鼓《宁武关》中的刀枪架**　在这一曲目中，刘宝全借鉴戏曲表演程式和手段，运用京剧的身段、功架；以垂目、含胸和慢提腿重落地的"老旦步"来表现周母的龙钟老态，"莫非我还想重活这些岁数"一句中还结合了拄杖、摇头等表演。用上马、下马、弓箭步和刀枪架来展示周遇吉的形象，在带有垛句的一个长下句"忙爬起，含泪眼望火光，我的心惨惨意忙忙、整甲胄理戎装、抖灰尘把剑幢、正银盔抬虎膀，你看他提枪上马连抖丝缰、啪啦啦把马趟、他前去赴疆场"当中，先是摘用了"起霸"的一些动作如正冠、紧丝绦、云手、山膀，然后连续做出提枪、上马、抖缰、鞭马、赶步向前和挥鞭趟马的姿势。

**京韵大鼓《宁武关》中的赶板垛字**　刘宝全在这一曲目中，将垛句与板式变化结合起来，充分体现了刘派的特色。在上板之前，一般都是一板三眼的板式，刘宝全在演唱垛句时先用节奏较为鲜明的一板一眼，再转入无眼板的垛句，结束时再回到一板三眼。他还在垛句中使用衬垫字，闪板的技巧也营造出紧张的气氛和人物的惶急与震惊。如周遇吉见家中起火时，"马转星飞奔到了仪门外，抬头看，好凄凉，见一片烈焰狂，（你说）烟滚滚、（那）雾茫茫、尘荡荡、土扬扬，（在那）耳边厢，猛听得瓦碎砖崩齐声响、忽隆隆地倒了群房，空余了半面墙"。在另一组垛句中则运用了不同的唱法，如拜辞火场的"含泪眼、望火光、我的心惨惨、意忙忙、整甲胄、理戎装、抖灰尘、把剑幢、正头盔、抬虎膀，（你看他）提枪上马、连抖丝缰、（啪啦啦地）把马趟、（他）前去赴疆场"一节，不再使用闪板和衬垫字，而是用紧促连贯的唱法来表现战事的急促与人物赴死的决心。两组垛句也决不重复。

**京韵大鼓《宁武关》中的跳进跳出**　在这一曲目中，刘宝全通过准确的定位区分曲中每个角色，以精确的步伐、角度、跳进跳出人物，使观众得到清晰的印象。在《宁武关》中有三个主要人物：周母、周遇吉、老家将，还有只出现在对话中的周妻和周子，刘宝全所取的位置以周母占主要地位，在鼓架的右后侧，面向微偏左，走动范围很小，至多向左移动一两步，以显示年迈的家主身份。叙述中涉及陈尸阶下的周妻与周子时均垂目而视，手亦向下指。与周遇吉对话时目光略平视，与老家将对话则以稍俯视为主。老家将在曲目中的分量与周母相埒，行动范围较大，除报讯、禀事走至鼓架左后侧、面朝周母方向之外，凡搬运柴草与尸体、投火殉主等情节均

在鼓架左侧和左前方表演。周遇吉的活动范围要比老家将开阔：其遥见自家府第起火时，人在台左回首仰望，朝向场面桌右后方；至奔回火场哭拜老母时则朝向舞台正中前方位置。后文力战、乱箭等情节，步法的幅度更大，可由台左直至近台口的位置。在全曲演唱中，虽人物众多、身份各别、场景变化频繁，但因舞台定位准确，一指一点丝毫不差，所以观众得到的印象就十分清晰。如：周母叮嘱老家将“你若见赤焰飞天黑烟满地”一句，右手向左肩后相当于弦师位置的方向做出火焰上腾的示意动作，同时上身前倾、侧扬脸回顾，手势和视线同注于一点；至周遇吉望见家中起火时，所站步位与周母的位置相去甚远，而手所指、目所视和前者所指的分毫不差。刘宝全出入人物时以简捷洗练的动作转换步位，一两步的移动即可到位，顾曲者不会有眼花缭乱的感觉。

**河南坠子《王二姐思夫》中的现挂**　乔清秀是天晴茶社的台柱之一，以演唱活泼风趣著称。一次演《王二姐思夫》，正唱到梭波辙的段落中“进来吧你就进来吧，从小儿的夫妻怕什么”，刚唱了一个“进来吧”，正巧茶房往里让一位刚到的观众，语声有点高。乔清秀随手拿起鼓楗子朝那边招呼着唱出第二个“进来吧”，把脑后的大辫子往前一甩接着又重复了一遍。满堂的笑声也就把喧哗的声音盖住了。

**京韵大鼓《宁武关》中立音的运用**　在这个曲目的演唱中，刘宝全化用京剧老生唱法的“立音”并将“哭头”加以变化，用来加强感染力。如老家将“望火光放声地大哭将头叩”句中“哭”字即是立音唱法，立音的使用将“哭”字陡然提高，然后下滑，十分符合痛哭失声的情景。他晚年演唱时对“哭头”做了更生活化的处理，如周遇吉痛母自焚时，“无奈何眼望火场稽颡拜，磕头碰地叫亲娘：儿遇吉是罪如丘山真不孝，因君禄连累高堂受祸殃，叫一声我那苦命的亲娘啊往何方去”的唱句中，“叫亲娘”和“苦命的娘啊”两处，以轻重不同的倒抽气和不加妆点的“哈音”唱出悲痛欲绝的哭腔，完全与生活当中的痛哭一样。在“儿遇吉”的“吉”字上，在立音的同时刘宝全使用了岔音，将吐字时原为“5”音的“吉”字用鼻音“挤”至“$\dot{2}$”音而造成泣不成声的效果，准确地表现了人物。

**京韵大鼓《战长沙》中的刀枪架**　小岚云在这一刘派代表曲目中，多处运用刀枪架表现武将和征战内容。如黄忠听到韩玄因关羽率军来攻而担心长沙城孤掌难鸣时，激起雄心，唱道：“末将年迈我的刀不老，开弓放箭我还能。目下定与他分上个强弱，我教他如若是在我的这个马前走过了三个回合，就把我的本字更！”在节奏紧促、速度很快的唱腔中，连续做出拍胸（末将）、托髯（年迈），擎刀、托刀（我的刀），开弓、搭箭（开弓放箭），挑拇指、紧甲胄、侧身亮相（我还能），前指、再戟指虚点（我教他如若是），回手自指、掌斜劈、双手做提缰勒缰式（在我的这个马前），戟指前点、示意“三”（走过了三个回合），以拳击掌、轻顿足（就把我的本字更），收式。在一连串身段手势同时，配合表情眼神，层次分明，快而不乱。每演至此，观众屏气凝神，然后报以热烈掌声。

**评书《崔猛》中的驳口**　陈士和在中篇评书《崔猛》中，设计了以形体动作配合语言的

“驳口”。如：崔猛被母亲告诫不准再管闲事而惹是非之后，又见邻妇虐待婆母，按捺不住一腔义愤，但又不肯违逆母意，致难以成眠。说到崔猛辗转反侧、已是三更时分的讲述：正是他（崔猛）睡不着觉，猛听得谯楼之上梆—— 梆梆、啷—— 啷啷，鼓打—— 陈士和立起身形，右腿将坐椅向后一踢，同时抬左手示意“三”、右手一拍醒木说道：“三更！”戛然而止。将人物的性格、心情与环境在刹那间定格，也吊足了听众的听书渴望。

**评书《张鸿渐》中的驳口**　　在《张鸿渐》中，陈士和用为评书内容设“驳口”结合向听众交代的方式系扣子。在述至张鸿渐不知自己身在何处而追问施舜华时，陈士和让施舜华语带双关地说：“我一定得把这是怎么一回事跟您说清楚，可是这件事情的起末原由一句半句说不完，得啦，干脆咱们明天再说吧！”这一场演出在舒展和缓的气氛中自然地收场。

**时调《叹时局》中的疙瘩腔**　　有“悲调大王”之号的老一代时调艺人高五姑用嗓方法十分特别，尽管她的嗓音宽高亮俱全，却常走低音。在《叹时局》中，她几次使出的疙瘩腔都在低音区，压低发音部位、只用喉音而不使用腭音共鸣。呈现出压抑、悲怆的色彩而没有其他艺人所唱疙瘩腔的活泼欢快，为其所特有。

**相声《论拳》中的点到为止**　　马志明曾在天津戏曲学校习京剧武生，有一定功底。演出这一曲目的“入活”部分时，为证明“我”是个“练家子”，挽起袖口，掖起长衫，在捧哏者的解说中做出了“云手”、“飞天十响”、“双飞燕”等京剧程式动作。正在观众看得起劲时，他以“不能练了，裤腰带折了”为由，戛然而止。既完成了对此后表演的铺垫，又不致流于卖弄，做到了“点到为止”。

**相声《杠刀子》中的装龙像龙、装虎像虎**　　郭荣启的《杠刀子》是一个翻新的小段。在曲目中，“我”几次变换身份前去试探小饭馆老板娘是不是真正能辨别客人身份的“高眼”。郭荣启先以京剧武生演员的名义出现，他用含胸缩背来掩饰武生昂扬威武的气势，进屋掀门帘时却习惯性地使出了弹帘子、闪身、拉架子等表演程式，被对方一语道破。又以剃头铺掌柜的名义出现，在已经瞒过老板娘时，因为得意不自觉地做出了杠刀子的动作而被揭穿。在这些表演中，虽只是画龙点睛地各演示一两个姿势，却模仿得逼真，做到了装龙像龙、装虎像虎。

**相声《教训》中的递肩膀儿**　　高英培、范振钰两人表演的相声火爆、脆爽，经常用出其不意的方式制造包袱笑料。“递肩膀儿”就尤为重要。在《教训》中，高英培的“儿子”“三梆子”在街上“抱”了两个西瓜回家：

范：那叫抢。这你得管，不然会闯大祸。

高：咱能不管吗？我说：“宝贝儿，咱不要这个，快给人家送回去。”

范：这就对了。

高：我爱人说话了（天津话）：“得啦，得啦，你觉悟还够高的！你可真是大义灭亲！你看那小细胳膊抱俩西瓜容易吗？往后你别管！”我一听，好，不让咱管咱不管。

范：不管，那西瓜怎么办呢？送回去吧。

高：不行，送回去就犯案了。

范：那怎么办？

高：我爱人真有办法，切巴切巴就给吃了。

范：（惊诧地）给吃了?!

高：（心虚地）嗯。

范：（大声不屑地）你吃了吗？

高：（忸怩地）够甜的。

高英培已将包袱铺平，垫稳。这时，范振钰不失时机地说了句抖响包袱的由头："你吃了吗?"，"肩膀儿"递过去了，高英培因之顺势一抖"够甜的"，包袱立刻就响了，引发了观众哄堂的笑声。

# 舞台美术

天津曲艺的舞台美术，其繁简程度因时代与演出场所的不同而不同。从撂地到书馆、杂要场再到大型曲艺演出剧场，舞台美术逐渐成为曲艺艺术不可缺少的组成部分。随着时代的发展，演员的服饰，舞台的灯光、音响等，都有相应变化。曲艺的舞台美术的艺术性也日渐提高与完善。

在"撂地"的"画锅"、"拉顺儿"演出时期，在地上画个圆圈，圈内有的放张桌子，就是个演出场地。到时调棚子一类的"托杵的杂要场"时，也仅是用木板搭起小台。到了二十世纪一二十年代，有些书馆开始有了书台。落子馆里的舞台装置比较特殊，带有明显的行业特色。一些有排场的舞台还设有彩房供演员化妆。后来发展到高级的杂要馆，就比较讲究了。舞台上设有上下场门，门帘上面绣花卉图案。有的杂要馆在台口上方，拉上彩花、彩条，以为装饰。台上桌椅带有比较华丽的桌帷、椅披。有的演员还会自备桌帷。在著名演员即将登场时，舞台天幕中央的上方会亮起显示演员名号的霓虹灯。

中华人民共和国成立后，天津曲艺的舞台美术有了很大的发展，正规化的演出剧场为舞台美术提供了进一步发展的空间。舞台上大多设有天幕、边幕、大幕、二幕等。天幕中央往往装饰有各种图案或会标、文字等。舞台较大者，有时在舞台中央放置屏风，或放置带有花架的盆花、盆景，以增强舞台效果。到二十世纪六十年代，为了配合节目内容的需要，用幻灯机将背景画面打放在天幕上，以衬托舞台上的表演。舞台上的桌子(场面桌)则依据演出的需要而设，有一个时期去掉场面桌，鼓曲节目如需要则以茶几代替，茶几上铺台布。评书演出场所因剧场和书台面积不大，基本保持着传统的一桌一椅的格局。

曲艺演员的服饰由马褂、长袍和短袄配裙或裤，演变为大褂、旗袍，并不断顺应着时代的要求而变化。如二十世纪三十至四十年代，女演员按季选穿旗袍，配高筒丝袜，绣花鞋。旗袍一般为绸缎制品，大多剪裁合体，做工考究，十分华丽。中华人民共和国成立后，从列宁装、干部装，到中山装再到军装、西装、连衣裙，以至重新穿着传统服装，也都体现着时代对曲艺服饰的影响力。女演员的发型，一般为当时的流行样式，与时人无大区别，只是多赶时髦而已。男演员过去的发式视曲种而定，如相声、双簧、时调和杂技等演员多为光头，五十年代后也就与常人无异。

撂地时期，男女演员一般不化妆。进入杂耍馆的女演员开始用些脂粉，并带耳坠等饰物。五十年代的面部化妆只是略加点染。“文化大革命”中，男女演员一律是浓眉重眼的“英雄妆”。七十年代后期以来，舞台灯光加强，演员的服装日新月异，女演员的面部化妆也越来越显得重要。戒指、手镯、项链、耳坠、头花、胸饰都普遍使用。随着男演员的服装有了红、紫等色彩，男演员也开始在面部化淡妆。

天津曲艺舞台从二十世纪一十年代后期起，逐渐淘汰了马灯、汽灯而开始使用电灯。到五十年代后期开始使用碘钨灯、聚光灯等，舞台照明也越来越呈现着时代气息。

二十世纪五十年代后期，扩音、话筒等音响设备进入曲艺舞台。

# 舞 台 装 置

**撂明地的演出场地**　是最早的露天曲艺演出时象征性的舞台。起初演员在场地上划一圆圈，自己站在当中表演，这圆圈就是“舞台”。场地稍大一点的，放一张桌子，桌后放两条板凳，也是“舞台”。演员在桌旁表演，是前台；其他演员坐在板凳上等待演出，就算是后台。观众一般是站在周围，从四面观看演出。此时的“舞台”与观众之间没有明显的界限，而演员演出时须照顾到四面的观众。这种形式至二十世纪六十年代犹可见到。

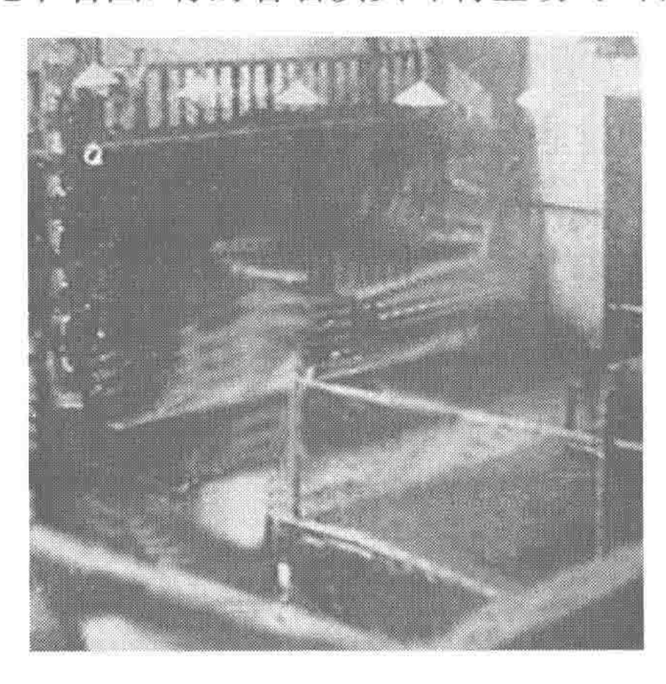
**时调、相声棚子演出的舞台装置**　时调棚子的台上，放一张小桌、几张凳子，表演者站立在桌旁演唱，弦师（又称随手）坐在桌后伴奏。相声棚子的舞台中心，摆有一张桌子，演员以桌子为中心表演。

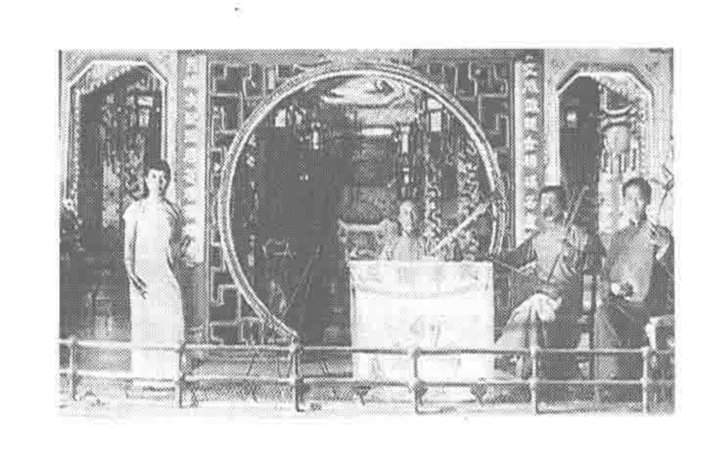
**书馆的书台**　书馆的书台正中放一张长方桌，通常系蓝布桌帷。桌上放有供演员自斟饮的茶壶、茶碗，桌后放一把比较高的椅子及“脚搭儿”。说书人登场后，将自己的醒木、手帕、折扇、怀表等放在桌上，待伙计喊过开场即可开书。（见右图）说书人身后的墙上，向例要张贴“堂报”即演出预告。堂报是一张大红纸，大书“本园特请某某某”字样，于演员名字之下横写所演的书名，两旁各写“早晚准演”和“风雨不误”，字略小。若所说为《聊斋》，则还需用小黑板水牌之类另外公告书目。小书场的书台设置略同书馆。



**落子馆的舞台装置**　落子馆的舞台高一米以上，方型，面积在十平方米以上，木制或砖石砌成。台的四角有柱，支撑起饰有木雕的顶盖或花榻，向外的三面都装有高及人腰的横杆。台口两柱间的横杆，可供缠足的唱手们扶着演唱，两柱挂木制对联，多由名人撰写。舞台上靠后设一张桌，摆放什不闲架子。台下三面均为看客席。（见下页左图）

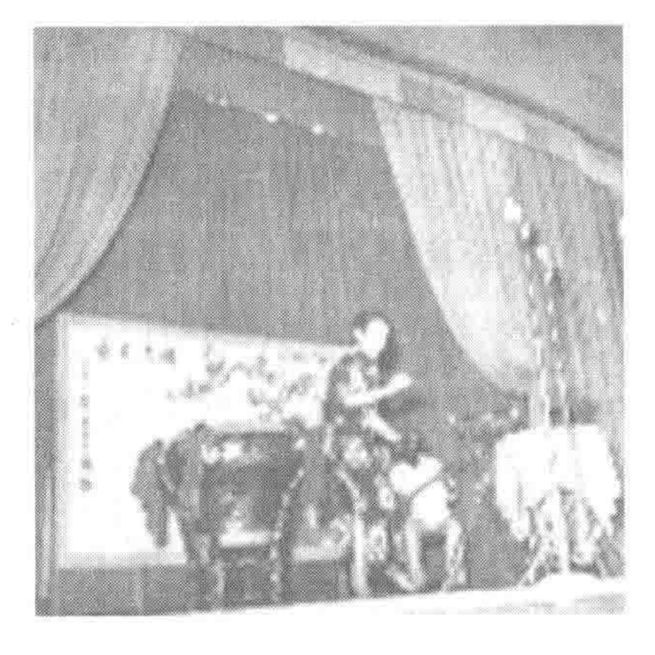
**杂耍场馆的舞台装置** 杂耍场馆的舞台台高一米以上，台口宽敞。台上设有通往后台的上下场门，垂挂绣花、有“走水”的门帘。台上正中设场面桌，有比较华丽的桌帷，供演员放置道具、水具。至二十世纪三十年代后期，渐趋华丽。如：在上下场门中间加饰彩绘的庭院、回廊等场景，或花卉等图案。有时加设屏风。后墙或台口上方会挂满观众赠送给演员、弦师的绣幛。(见下右图)有的著名演员即将登场时，台上会亮起制成演员名号的霓虹灯。





**新型曲艺舞台装置** 通常舞台设置在剧场较窄进深较大的一头，面对观众，呈镜框样式。装置有天幕、侧幕及各种灯光设备。二十世纪五十年代中期取消了场面桌，检场人、饮场也都随之取消。重要演出在台口上方悬挂横幅会标。需向观众提供唱词时，用幻灯片将唱词与演唱同步打在台口两侧的板或幕布上，有时也用这种方法报节目。至八十年代，恢复了场面桌的使用。

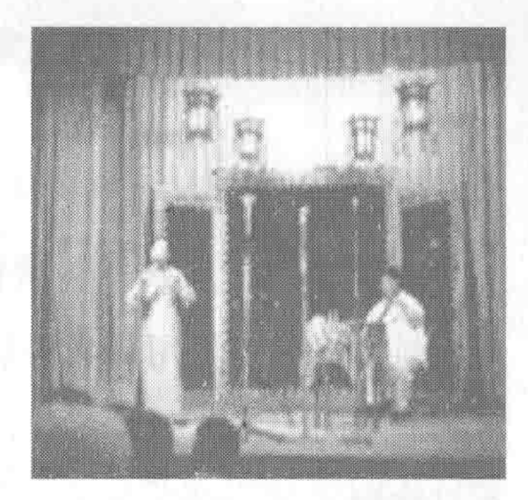
**台 帘** 旧时舞台的前后台靠上、下场门连通。上、下场门面对观众，上场门在面对观众的右方，下场门在面对观众的左方。门楣上多饰有花式匾额。都挂有台帘(门帘)以遮蔽后台和未出场的演员。早期多为布帘，后常以绸缎制作，并绣有各种图案或文字。大型演出场所有专人负责撩帘子。



**天 幕** 天幕张挂于舞台后部，多为绸制。幕上有的装饰各种各样的图案，有的标示演出主题文字，或用幻灯机打出专题晚会或节目所需的背景画面。有的还在天幕前加一道纱幕并配上多彩的灯光，加强演出效果。(见右图)

**屏 风** 曲艺舞台的屏风一般由四扇或六扇组成。亦有仅为独扇者。屏风框为木制，内芯一般用单色绸叠褶制成，或装饰简单图案。(见下页右上图)屏风的摆放大多在台中靠后，有时也会摆放在舞台的侧后方，用于较大面积的舞台。习惯上，常将屏风与宫灯配合使用可以收

到更好的效果。



**场面桌**　曲艺舞台上使用的桌子。木制，长方形，长约一米、高约八十厘米、宽约四十厘米左右，铺有桌帷。桌帷遮挡向外的三面，长及地面。1953 年以后曾将场面桌撤掉，只在评书和中长篇鼓书曲种演出中保留，用于放置演唱所用的书鼓或醒木等道具。单弦演出时将场面桌换成高脚茶几，用来放置八角鼓。相声曲种演出则根据节目的需要而放置。山东快书、快板书及莎调、滑稽等曲种不设场面桌。

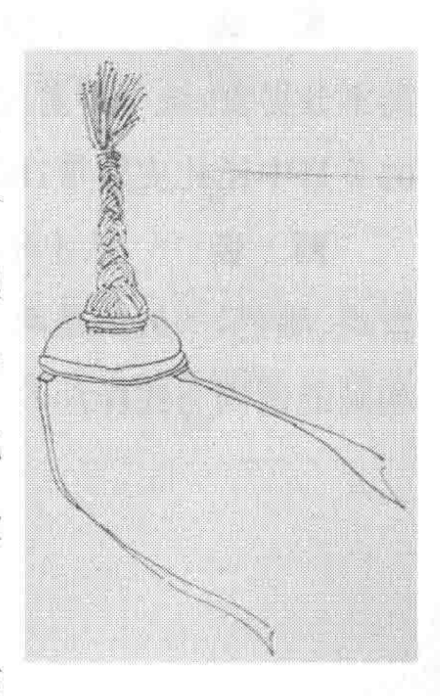
**桌　帷**　场面桌的附加装置。绸料、布料或丝绒制作。由两片组成。一片为前帷，系在面对台下的正面，另一片为长条形绸片，搭在桌面上，两端垂于桌的左侧和右侧。前帷长度须接近台板，侧面可长可短。或素色无花饰，或缀流苏、排穗，或在正面中心及四角绣有花卉、图案。（见左图）有时也绣出演出主题如"相声大会"、"杂耍大会"等。原由杂耍场准备，后来一些成名的演员开始自备，且较为精致。至二十世纪三十年代初常有捧角的观众赠予演员，上绣演员的姓名、称号或绰号等。某演员专用的，在该演员上场前由检场伙计换上；演毕，仍由伙计取下交回。



# 化妆与服饰

## 化　　妆

早期曲艺演员的化妆比较简单，女性大多略施粉妆。有时也打扮异样，如撂地的男演员有的把头发留得很长，还用个卡子卡着，以引起人们的注意。进入剧场后，开始正式的化妆，尤其是女演员。随着舞台灯光的发展，对演员的化妆要求也逐步提高。曲艺女演员大都自己化妆，面部化妆是在生活妆的基础上加重，发式有较多变化，男演员一般化淡妆，涂双眉，打颊红；或不化妆。



双簧化妆用具

朝天杵

**双簧的前脸妆**　双簧的"前脸儿"在表演时，要将衣领向内掖起，露出脖项。头顶上戴一个特制的直立的小辫儿，行内称"大梁子"（也叫"朝天杵"）。以白粉拍在双目与嘴的部位，呈滑稽面相，这一套装

扮由演员自己在演出时当众完成。

## 服　　饰

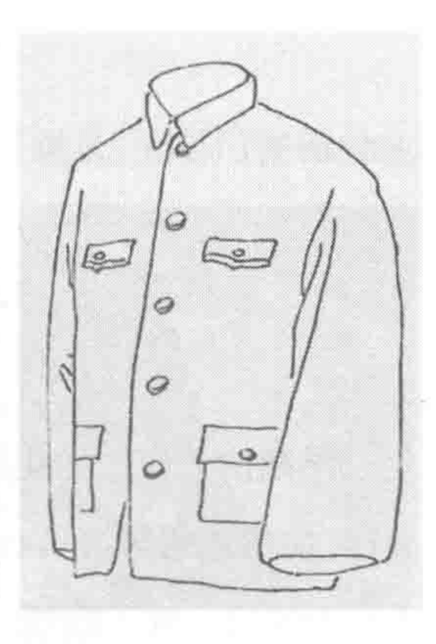
**长袍、马褂、坎肩**　清代至民初曲艺男演员的演出服装。长袍依季节不同分别用绸、布为面料。讲究者可用薄毛料制作，颜色稍浅。马褂多用青缎制作，夏季也有用青色纱料者。坎肩的面料多为深色呢绒绸缎。坎肩穿在长袍之外，马褂以内。如演员登场后不必脱去马褂，即可不衬坎肩。

**长衫、圆口皂鞋**　曲艺男演员的传统服装。长衫俗呼大褂，从二十世纪一二十年代到四十年代末，男演员演出基本都穿大褂，长裤，脚下是圆口皂鞋，即黑色圆口布鞋，亦有用呢料或缎料制面者。大褂分单、夹两种，面料视季节而用夏布、布、绸料等，颜色多为蓝、灰、青、棕等。衣袖较生活中所穿的大褂加长加肥，便于表演。内套中式长袖白短褂，表演时，将白短褂的袖口翻在大褂袖口的外边，约十二厘米许，也有只向外翻一半的。

**旗袍、尖口便鞋**　曲艺女演员的传统服装。旗袍的面料可用布、绸、缎、丝绒、毛料，其款式如长短、宽窄、袖长、袖口肥瘦、衣领高低等等都显示时代流行趋势的影响。尖口便鞋也有布、缎、丝绒等多种，一般均绣有花卉、龙凤等纹样。七十年代后期女演员基本都不再穿尖口便鞋，而改穿各式各样的皮鞋、高跟鞋。旗袍也出现各种改良式样。

**列宁装**　五十年代前期的演出服装。上衣翻领，双排扣，棉布面料，颜色多为蓝色和灰色。女演员穿用。

**中山装、军便服**　五十年代以来曲艺男演员的主要服装。多为蓝色和深浅不同的灰色，以棉布、化纤、毛料为主。两者均为立式折领，四只衣袋，不同处是中山装为明贴袋。



中山装

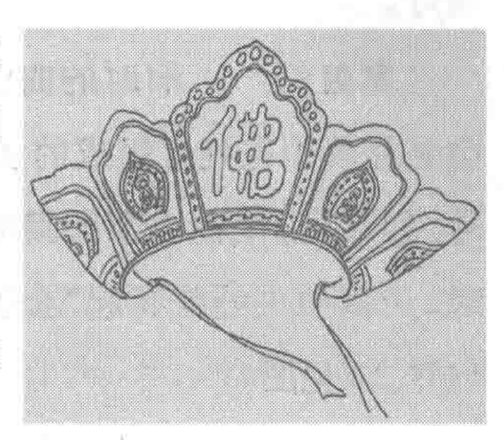
**军　装**　二十世纪六十年代中后期特定的演出服装。曲艺演员不分男女，统一穿着没有领章的草绿色军装，戴没有帽徽的军帽。有的节目中还扎皮腰带，配穿草绿色军鞋或布鞋。胸前佩带纪念章。

**西　装**　八十年代演员开始普遍穿西装上台演出。它有多种款式、颜色，一般若是两人演出一个节目如对口相声，常会选用相近或相同的色调与式样。

# 道　　具

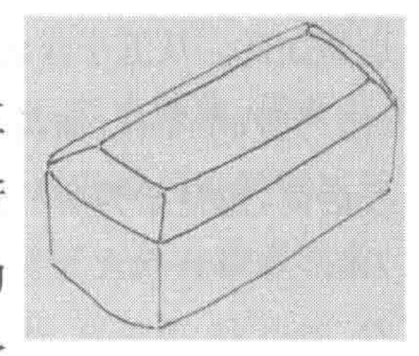
**法　器**　　曲艺舞台表演中模仿出家人做法事时用的响器。有云锣、木鱼等。荣剑尘等单弦演员演唱《翠屏山》时，场面桌上摆放云锣等法器。当唱至“放焰口”的段落时，演员头戴五佛冠，击打法器表演。

**五佛冠**　　模仿出家人头上戴的饰物。五佛冠以五片莲瓣式(或令箭头)形状的硬纸板为胎，用黄色绸布料裱糊，施以彩绘的图纹，正面中间一片略高，写有“佛”字。两端缝有绳带可以系在头上。单弦、相声演员表演《翠屏山》、《师父经》等节目时，即戴此冠。

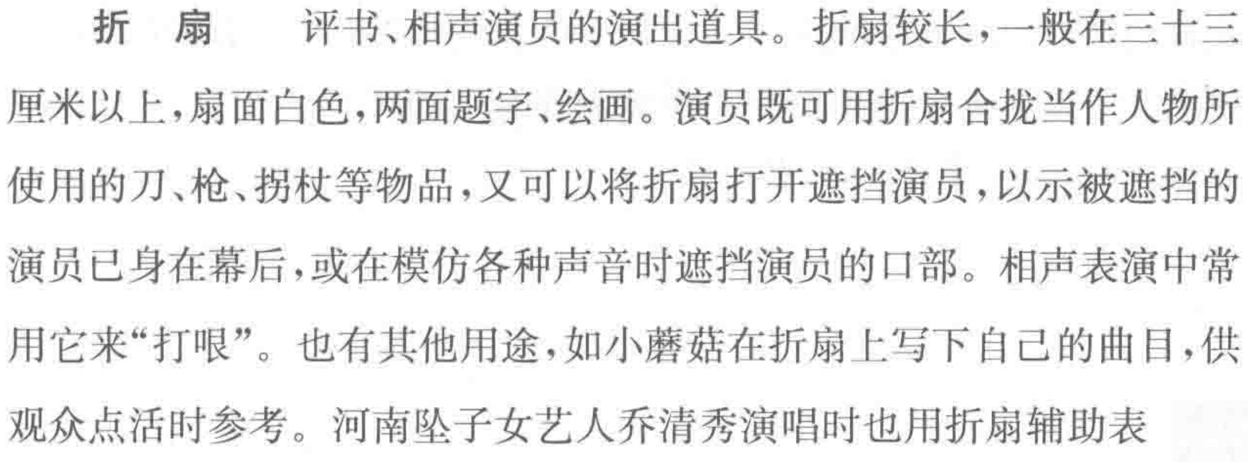



五佛冠

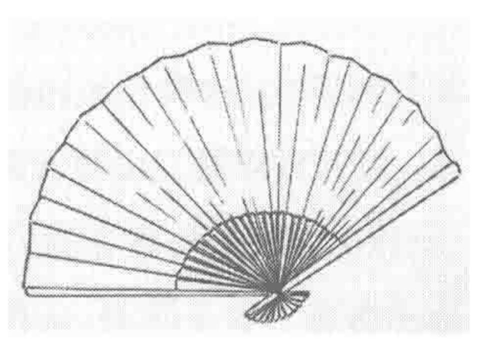
**醒　木**　　评书演员的演出道具。选用坚实的木料制成，长方型，一般长七厘米，宽三厘米，厚三厘米。色微黑，表面光滑油亮，演员在演出开始前吟引场诗、演出当中需停顿、设拨口时，手持醒木击打桌面，以引起观众的注意。相声演出有时也用醒木。



醒　木



**折　扇**　　评书、相声演员的演出道具。折扇较长，一般在三十三厘米以上，扇面白色，两面题字、绘画。演员既可用折扇合拢当作人物所使用的刀、枪、拐杖等物品，又可以将折扇打开遮挡演员，以示被遮挡的演员已身在幕后，或在模仿各种声音时遮挡演员的口部。相声表演中常用它来“打哏”。也有其他用途，如小蘑菇在折扇上写下自己的曲目，供观众点活时参考。河南坠子女艺人乔清秀演唱时也用折扇辅助表演，有时还会用它敲击书鼓。



折　扇

**手　帕**　　曲艺演员的小道具。评书、相声演员表演所用的手帕全为白色，有六十六厘米见方。演说评书时它起手巾的作用，若遇到有人“横买卖”盘道，它便是打断演出的工具之一。相声表演则多数用来化装，如歪唱型曲目《汾河湾》、《千金全德》等，以手帕包头表示所演的女性人物已上装。个别曲种、曲目也有用手帕的，如单弦老艺人全月如在演唱《杀子报》时，持一方大红绢帕，做出种种淫荡恶毒的形象，能令人发指。女演员的手帕即日常所用者。掖在旗袍腋下的纽袢上，用作装饰，偶也用来擦汗。

## 照 明 与 音 响

**马灯、汽灯**　旧时曲艺舞台的照明用灯。灯呈方柱型或圆柱形，铁制，玻璃灯罩。马灯的灯头向上，一般摆放在演员面前桌上。汽灯的灯头向下，灯的上方有提梁，用于悬挂，亮度强于马灯。



**霓虹灯**　旧时的曲艺舞台，在大幕上方有时会悬挂着用霓虹灯组成的多种图案或著名演员的名号，如：骆玉笙在小梨园攒底时，一度在她即将登场时，天幕中央处就亮起“金嗓歌王小彩舞”字样的霓虹灯。（见图）

**音　响**　五十年代末之前，天津曲艺演出基本不用扩音设备，即便在有两千座位的中国戏院演出也是如此。从五十年代末开始，扩音设备进入曲艺舞台。到八十年代，演员在剧场演出，几乎都使用话筒扩音。一些新式音响设备，如电容话筒、无线话筒，也开始为演员使用。

# 机　　构

## 班社与演出团体

**兄弟剧团**　曲艺演出团体。私营性质。民国三十五年4月正式成立，以小蘑菇、陈亚南、佟浩如、赵佩茹等人为核心，其前身为兄弟演艺剧团。兄弟剧团演出杂耍，在杂耍后演笑剧或反串戏以提高票房收入。每天早(即下午)晚两场，从不间断，收入支付包银等开支外有较多盈余，按股分配：盈利按十股分配给核心人员。其中，小蘑菇两股，陈亚南一股半，赵佩茹、佟浩如、陈亚华、杨俊(后台管事)、王新槐(约角人)和会计王恒安各一股，所余半股由舞台工作人员翟鹤龄得十分之三股、打大锣的李文清得十分之一股、专职编导张鹤琴得十分之一股。

兄弟剧团先以庆云为演出基地，抗日战争胜利后，也在天祥市场的天升舞台、大观园及天祥屋顶和丹桂戏院、天宝戏院、群英戏院、中国大戏院等处演出。在庆云曾由广播电台转播。亦曾多次到北京、济南、张家口等地演出。主要成员还有华畹云、秦佩贤、佟浩如、马三立、王剑云、小龄侠、杨曼华、程玉兰、顾荣甫、尹福来、荣少昌、沈君、苏文茂、小映云、张剑平等。演出的曲种有相声、京韵大鼓、单弦、太平歌词、梅花大鼓、滑稽歌舞、魔术、杂技、清唱等。

中华人民共和国成立之后，小蘑菇(常宝堃)任团长，陈亚南任副团长。成员有林红玉、张伯扬、闻书屏、高元钧、常宝华、王宝霞、阎凤华等。1950年夏，天津市各演出团体实行民主管理，废除包银制。6月2日，兄弟剧团在群英戏院进行了改选，并将经济分配及组织形式改为民主管理共和制。1951年3月，常宝堃、赵佩茹等参加中国人民赴朝慰问团曲艺服务大队，常宝堃不幸牺牲，该团自动解散。

**大众曲艺社**　曲艺演出组织。1949年11月成立。是天津戏剧曲艺工作者协会为推广新曲艺的演出，在南市玉壶春茶社成立的新型曲艺演出组织。没有固定演出人员，由全市著名曲艺演员轮换来此赶场演出新曲目。

该社几乎罗致了天津所有曲种的著名演员，如京韵大鼓演员白云鹏、林红玉、小黑姑娘、富

少舫、阎秋霞，相声演员常宝堃、赵佩茹、王世臣、常宝霖、沈君，河南坠子演员王元堂、王宝霞，乐亭大鼓演员王佩臣，西河大鼓演员艳桂荣，评书演员陈士和，单弦演员荣剑尘和石慧儒，时调演员王毓宝，弦师程树棠等。主要演出新编的曲目，也整理演出一些传统曲目。1950 年 2 月春节期间的演出广告中，标有：以京津曲艺著名演员荟萃一堂推动新曲艺；每隔三日演员必有更动，选优秀演员轮流演出；票价低廉，取消一切恶习，为曲艺改革先锋。

大众曲艺社演出广告

许多演员、弦师主动编创、排练新曲目争先来这里演出。如新《四女夸夫》（白云鹏改编）、《新灯谜》、《新酒令》（常宝堃、赵佩茹改编）、《王桂香》（程树棠改编），还有《三女上寿》、《新拴娃娃》、《三勇士推破船》、《张定宝参军》、《龙生九子》等等。每天的节目组成都不相同，演出的风气也力求革新。评论界认为，在这里艺术和人民既融合在一起，又没有脱离群众的欣赏水平。因此，观众踊跃，上座率很高。大众曲艺社每天与前台劈账后，约角人王新槐等按后台的规矩给演员们分配报酬。

大众曲艺社演出活动顺利，演员们响应戏剧曲艺工作者协会的号召，全力搞好演出，并常与军管会文艺处的干部联络。不在此演出的演员也把这里当作同行交流经验、探讨作品、互相观摩的活动场地。1950 年 3 月，在天津市春节新剧艺活动中，该社开展了曲艺竞赛，两天演出四场全新的曲目。主要有西河大鼓《女英雄》、《洋铁桶》，单弦《三女夸夫》、《劝夫参军》、《王桂香》、《新五圣朝天》、《大生产》，相声《新百家姓》、《新酒令》、《新西江月》、《切糕架子》，京韵大鼓《新天津》、《王桂香》、《小西天》、《四女劝夫》、《刘志丹》、《江南使者》、《五劝》、《三勇士推破船》，时调《改邪归正》，梅花大鼓《孙迺英渡江》、《中国光荣》、《七劝》，乐亭大鼓《小姐儿俩捡棉花》、《双翻身》，河南坠子《十女夸夫》、《打倒封建》等。参加演出的演员、弦师有六十人。后从中评出《小姐儿俩捡棉花》等优秀曲目，集中演出。

1950 年 9 月，戏剧曲艺工作者协会在燕乐戏院组成立红风曲艺社，取代了大众曲艺社。

**红风曲艺社**　曲艺演出团体。1950 年 9 月由天津市戏剧曲艺工作者协会在燕乐戏院成立的新型团体。红风曲艺社取代大众曲艺社，继续演出和推广新曲目。

红风曲艺社只有少量固定人员，演员和弦师大多是赶场演出，主要来自小梨园、大观园和群英，人员相对稳定。演员阵容强大，演出的曲种齐全。白云鹏、小彩舞轮换攒底演出京韵大鼓外，有富少舫（山药蛋）、阎秋霞、小映霞、杨曼华的京韵大鼓，张寿臣、常宝堃、马三立、赵佩茹、张庆森、常宝华、苏文茂的相声，王佩臣的乐亭大鼓，高元钧的山东快书，石慧儒、张伯扬、阎凤华的单弦，花五宝的梅花大鼓，王毓宝的时调，王宝霞、王元堂、武艳芳的河南坠子，沈君的口技，王殿玉、韩凤田的大擂拉戏，卢成科的巧变丝弦等。弦师除卢成科外，还有韩德泉、程树棠、

刘文有、李墨生、李元通、王富贵、王海门、沈文祥、李国梁等。后台组织演出及邀约演员等事项由王新槐负责，每月给演员开支一次。演出上座率很高，收入也很好。

演员们除演出传统曲目外，也都根据自身具体情况排演了一些新曲目，如《姚大娘》(王佩臣)、《一贯道》(阎凤华)等。满足了群众文化娱乐需求，也达到了宣传革命英雄人物与新人新事的目的，产生了良好的社会影响。演员们通过政治学习也提高了觉悟，纷纷要求到朝鲜前线慰问中国人民志愿军。

1951 年 4 月 23 日，常宝堃、程树棠在朝鲜不幸牺牲，赵佩茹等负伤。天津市文化局根据常宝堃烈士生前希望建立新的曲艺团体的遗愿及烈士家属的提议，1951 年 8 月派严金萱、张鲁协助，在红风曲艺社的基础上筹建民营公助性质的天津曲艺工作团。筹备期间即开始用曲艺工作团的名义组织演出。红风曲艺社不复存在。

**群声曲艺团**　曲艺演出团体。1951 年建立。集体所有制。团长孙书筠。

该团拥有较多曲种，如京韵大鼓、梅花大鼓、单弦、天津时调、河南坠子、相声等。演员有孙书筠、孙世甲、石连城、桑红林、雪艳花(司马静敏)、杨曼华、王毓宝、刘静文、郭荣启、朱相臣、张寿臣、佟大方、郭全宝、杜三宝、全长保、苑宝珍、王玉屏、花五宝、闻书屏、张慧云等。弦师有钟少亭、钟德海、张少波、王福春、朱少安、王福汉等。经常演出于新声、大观园和小梨园。每天演出日夜两场，每场的前半场为传统及新编的短篇曲段，后半场演出曲艺剧，是天津市唯一上演古装曲艺剧的团体。演员依照演唱水平评分，各十分、八分、六分、四分、二分不等。每日与剧场劈账后，按演员分值分配，日清日结。

1953 年，孙书筠等参加中央广播文工团说唱团，郭荣启、桑红林、雪艳花、王毓宝等参加天津广播曲艺团。由小黑姑娘继任团长，并增加了一些演员如周文如、李梅耕、沈君、王慧、曹玉兰、陈玉华、金薇兰、杜凤兰等。后该团的演员陆续转入天津市曲艺工作团及天津广播曲艺团，演员阵容逐渐削弱，1954 年宣告解散。

**天津市曲艺工作团**　曲艺演出团体。1951 年 12 月 15 日正式成立。全民所有制。

1951 年 12 月，经天津市文化局批准，成立民营公助性质的天津市曲艺工作团。12 月 15 日召开了成立大会。常连安任团长，赵佩茹为副团长。文化局戏曲科干部张鲁、严金萱为协理员。办公地点设在中国戏院一楼。成立的当天在燕乐作了首场演出。演出的形式有实验性的革新：采取开幕时关闭场内电灯，一个节目演毕拉上大幕再“检场”(即更换场面、设摆鼓架、琴师座位等)，舞台上取消了场面桌的固定摆放，演员上场不再“铺纲”，演唱中间亦不再“饮场”(喝水)等。较新颖的演出方式和新的现代曲目都给观众予新鲜之好感，被看作是一个良好的开端，自此固定下来。

天津市曲艺工作团成立后，每天日、夜两场在燕乐演出。除演出传统曲目外，还上演了反映现实生活的新曲目。如小彩舞演唱的京韵大鼓《独胆英雄吕松山》、王佩臣演唱的乐亭大鼓《七个小英雄》和《小姐儿俩拾棉花》、石慧儒演唱的单弦《劳动模范张淑云》和《姚大娘捉特务》、高

元钧演唱的山东快书《小大姐翻身》等。其中《独胆英雄吕松山》、《劳动模范张淑云》等曲目还制作了唱片在全国发行。该团当时的主要演员还有马三立、张庆森、常宝霖、常宝霆、白全福、苏文茂、马书麟、小映霞、花云宝、周文如、王宝霞、王元堂、武艳芳、新韵霞、新韵虹、阎凤华、王殿玉、韩凤田、沈君、陈亚南、陈亚华、佫树旺等。弦师有刘文有、张伯华、李墨生、李国梁、钟吉瑞、韩德泉、谢瑞东、谢舒扬、马砚芳、马涤尘、王富贵等。阵容整齐，很受观众欢迎，上座率很高。

1952年夏，“三反”、“五反”运动期间，上座率锐减，演员收入不能保障。其时成立了天津市影剧场公司，曲艺工作团随燕乐戏院一起划归影剧场公司。公司安排吴同宾、陈家璋到团协助工作。为解决演员收入问题，按照文艺工资级别进行了民主评定，将活工资改为固定工资，演出收益较差时由公司给予补助。同时，开始排演配合运动的小喜剧《检举》，以单弦的曲牌为基本唱腔编曲演唱，取名为“曲艺剧”。《检举》一经演出大受欢迎，继而又陆续排演了多个大型剧目。

1953年4月，王殿玉的大擂拉戏与卢成科的巧变丝弦参加了第一届全国民间音乐舞蹈会演，被评为优秀节目。

1953年6月，天津市文化局根据文化部指示的精神，将天津市曲艺工作团由民营公助性质改为国营，成为全民所有制单位。任命赵魁英为团长，丁元为副团长。调入王家齐、吴同宾、张国贤、胡国安、韩建勋等，以加强该团的思想政治及艺术工作。并建立了各项制度：填写演出日志，记载观众对演出节目的意见，定期进行研究分析。继续创作、改编与排演现代曲目和曲艺剧，研究曲艺音乐改革。搜集、记录演员收藏与口述的各曲种传统曲目唱词资料，有计划地进行加工整理并油印成册，保存了传统曲目百余段。成立演员队和音乐队。7月上旬到沈阳、鞍山等地旅行演出时，印制了节目单，对演出节目、演员及各曲种作了介绍，起到很好的宣传作用。这一年小彩舞、石慧儒、常宝华与弦师刘文有、李国梁、钟吉瑞等参加了赴朝鲜慰问的文艺工作团，到朝鲜演出。秋季，该团又接受了慰问归国志愿军的演出任务，派出张寿臣、常连安、常宝霖、小彩舞、石慧儒、王佩臣、常宝霆、白全福、苏文茂、全长保、小映霞、王宝霞、王元堂、新韵霞等二十四人，参加天津市慰问团，到河北省南部铁路沿线各市、县演出。1956年2月，由赵魁英带部分演员小彩舞、石慧儒、小映霞、王宝霞、王元堂、新韵霞、新韵虹、常宝霆、白全福等赴朝鲜慰问，与中国人民志愿军官兵共度春节。《邱少云》、《黄继光》、《罗盛教》等是这一时期上演的新曲目的代表。同年秋季，为全国政协国庆招待晚会演出专场，得到赞扬。为集中精力发展曲艺，停止了曲艺剧演出。

曲艺工作团的演出场地除燕乐外，还有新中央、华安、群英、大观楼、新生剧场、新剧场、新天仙等处。

1956年12月，天津市曲艺工作团并入天津广播曲艺团，统归天津人民广播电台领导，定名为天津人民广播电台天津曲艺团。撤销了天津市曲艺工作团的名称与机构。

**天津广播曲艺团**　曲艺演出团体。全民所有制。1953 年 3 月由天津人民广播电台组建。团长王焚，副团长马三立。演员有桑红林、司马静敏（雪艳花）、程玉兰、马小荣、王毓宝、李润杰、张庆森、郭荣启、朱相臣、张剑平等。弦师有王海门、祁凤鸣、王文川、王富贵、李元通、翟万盛、翟万兴、张元庆等。后小岚云、花小宝也加入该团。上演的曲种有京韵大鼓、单弦、河南坠子、天津时调、快板书、相声、联珠快书等。后来增加了梅花大鼓。

广播曲艺团的主要任务是提供电台曲艺广播节目，改编、整理传统曲目和创作新曲目。排演之后借助播音广泛传播，演员定期与观众见面，对于新曲艺深入到家家户户起到很大的作用。它还将播出的曲目编印为《广播曲艺选》，1954 年 12 月起共出版五集，分别由天津通俗出版社、天津人民出版社发行，推动了新曲艺的普及。

在演出实践方面，大力推陈出新，尝试各种改革。首先组成了由演员、弦师、作者和曲艺团领导等各方人员合作的时调改革小组，成功地以丰富的曲调、和谐的乐队伴奏、全新的演出台风和浓厚的生活气息推出了《摔西瓜》，成为天津时调一系列革新的良好开端。相声、数来宝演员李润杰在传统的数来宝和快板的基础上，吸收山东快书的表演，融会了相声、评书的表述手法甚至借鉴话剧对白的优长，反复钻研、实验，成为一个新的曲种，定名“快板书”。其他如梅花大鼓、京韵大鼓、河南坠子等曲种也都有不同程度的革新。司马静敏与张剑平上演了久已不见于舞台的拆唱联珠快书，曲目为《赵云截江》。建团后的三年多时间内，这个团编创、演出的曲目影响较大的有快板书《隐身草》、《二万五千里长征》、《大搬家》、《抓俘虏》，相声《公费医疗》、《死里逃生》、《买猴儿》，梅花大鼓《钗头凤》、《不见黄娥心不死》，京韵大鼓《刺汤勤》，河南坠子《打黄狼》、《九红出嫁》、《偷石榴》等。经常演出的场所有天祥屋顶，天外天屋顶游艺场和文艺俱乐部（又称干部俱乐部）等。

1956 年 12 月，天津市曲艺工作团并入该团，改团名为天津人民广播电台天津曲艺团。团长为赵魁英，副团长王焚、小彩舞、马三立、陈亚南。共有四十余名主要演员和二十余名弦师。专职的写作人员有王家齐、陈寿荪、张昆吾等。该团囊括了天津的所有曲种、及各曲种的顶尖演员、流派代表人物和著名弦师。分为三个演出队，一队以老演员为主，二队主要演员有小岚云、李润杰、石慧儒、常宝霆、白全福、王毓宝等，三队以青年演员为主，有苏文茂、陆倚琴、曹元珠、新韵霞和宋东安等。因实力雄厚，在各类演出中均占有优势，所演的节目也多次获奖。如：1957 年 6 月中旬天津市文化局主办了天津市第一届曲艺杂技会演，获优秀演员奖（最高奖项）的十五名演员中，该团就占了十名。1958 年 8 月，由文化部主办的第一届全国曲艺会演在北京举行，该团派出五名演员参加演出，小彩舞演唱的京韵大鼓《英雄母亲》、王毓宝演唱的天津时调《翻江倒海》、李润杰演唱的快板书《梁树楷》等都获得奖励。

天津人民广播电台天津曲艺团多次到外地演出。如 1958 年 8、9 月部分演员随文化部组织的第一届全国曲艺会演巡回演出团到南京、上海、广州等地演出、到福建前线慰问；9 月，组织了二十余人的临时曲艺演出团再赴福建前线，演出约两个月。李润杰等也参加了中国曲艺工作者协会组织的福建前线慰问团。

天津人民广播电台天津曲艺团创演了大批新曲目，其中的大部分都成为久演不衰的保留节目。主要有相声《今晚十点钟开始》、《开会迷》、《美名远扬》、《我爱乒乓球》、《光复道上红旗飘》、《百花盛开》，快板书《金门宴》、《红太阳照进苦聪家》、《巧劫狱》，京韵大鼓《珠峰红旗》、《卧薪尝胆》、《正气歌》、《过雪山》，单弦《二上庐山》，天津时调《毛主席来到咱农庄》，乐亭大鼓《赶慢车》等。

1959 年 4 月上旬，重建天津市曲艺团，将部分人员调出，恢复天津广播曲艺团名称。天津广播曲艺团除日常的演出及创作、排演新曲目之外，还挖掘、整理、上演了一批优秀的传统曲目，并参加了各类大型演出活动。如 1959 年 12 月的河北省 1959 年曲艺汇报演出，1960 年 1 月全国曲艺优秀节目汇报演出，1960 年 8 月下旬的天津市曲艺内部观摩演出，同年 10 月下旬又加入河北省组织的曲艺团到福建前沿阵地慰问演出直至年底，参加 1961 年 3 月初的天津市著名曲艺演员优秀节目联合演出、“七一”曲艺优秀节目展览演出及多个团体联合演出的快板、快书、京韵大鼓专场等等。并曾与天津广播乐团联合演出了混声合唱天津时调《毛主席来到咱农庄》(由天津广播曲艺团时调演员陈桂林领唱)。优秀的传统曲目有相声《朱夫子》、快板书《杨志卖刀》、京韵大鼓《百山图》、天津时调〔拉哈调〕《要女婿》和单弦《风波亭》等。

1961 年 12 月，天津广播曲艺团建制撤消，人员并入天津市曲艺团。

**天津市曲艺团**　　曲艺演出团体。全民所有制。1959 年 5 月成立。是由天津人民广播电台天津曲艺团分离重建的，定名为天津市曲艺团。团长赵魁英，副团长小彩舞、陈亚南、常德仁。曲艺团并代管少年曲艺训练队。当时天津市划归河北省，该团随河北省曲艺团体一起活动。如 1960 年春夏之际、主要演员小彩舞、石慧儒、新韵霞、王元堂、王宝霞等到河北省河间县的诗经村参加劳动，体验生活。夏秋间，派出石慧儒、新韵霞、王元堂、王宝霞、苏文茂、朱相臣等组成的演出队，由常德仁、孟然带队到云南，用三个多月时间深入西双版纳原始森林，慰问边卡和哨所的边防部队。10 月底，石慧儒、李润杰、新韵霞、陆倚琴等参加赴福建慰问演出团，进行为期两个月的巡回演出。1961 年，天津市曲艺团独自或与其他单位合作组织了各类专场演出。主要有：1 月派出演员参加由文化局组织的京韵大鼓专场演出，6 月与天津音协联合主办两场天津时调内部观摩演唱会及此后的梅花大鼓专场、河南坠子专场、单弦流派专场、快板与快板书专场、常氏相声专场，并派员参加中国曲协在北京主办的京韵大鼓传统节目专场演出。还在夏季和秋季两次组成天津曲艺演出团赴北京和东北演出。在长春、哈尔滨、营口等地演出时，小彩舞、石慧儒、李润杰、王毓宝、常宝霆、苏文茂等都收徒传艺，扩大了影响。

1961 年 12 月 15 日，天津广播曲艺团撤消建制，人员并入天津市曲艺团，同时将杂技演员调出。团长为赵魁英，副团长为小彩舞、张新胜、王济、李润杰。两团合并后，汇合了张寿臣、常连安、马三立、郭荣启、小彩舞、王佩臣、曾振庭、石慧儒、花五宝、史文秀(花小宝)、小岚云、李润杰、曹元珠、新韵霞、王毓宝等相声、京韵大鼓、乐亭大鼓、联珠快书、单弦、梅花大鼓、快板书、河南坠子、天津时调等多个曲种的名家。创作人员主要有曲词作者陈寿荪、姚惜云、王家齐、

朱学颖，赵魁英、王济、孟然也兼创作。为进行有效的音乐改革与研究，1963 年还特地调入了大学生蔡源莉。少年曲艺训练队的学员也开始登台演出。形成空前强大的阵容。此后，天津市曲艺团连续组织、筹办了各类艺术活动和大型专题演出。如：1962 年积极开展发掘整理传统曲目，又上演多个传统相声专场及“笑的晚会”。尤其是在这一年 10 月天津市第一届“津门曲荟”当中演出了大量曲目。又如 1963 年与其他团体合作演出天津市第二届音乐周、暑期综合晚会。在推出新曲目方面以命题创作、命题演出的方式上演了《红岩》曲艺专场，联珠快书《红心百炼》、河南坠子《雨夜辨奸记》、乐亭大鼓《原形毕露》、快板书《劫刑车》、梅花大鼓《绣红旗》、单弦《地下苍松》、京韵大鼓《黎明的战歌》、天津时调《红岩颂》等极获好评，其中大部分曲目保留下来经常演出。同年 10 月举办了抗洪曲艺专场，也有《小二妮上堤》（河南坠子）、《战洪水》（天津时调）、《大破洪水阵》（乐亭大鼓）、《抗洪凯歌》（快板书）、《三探无底洞》（京韵大鼓）等曲目问世并受到称赞。1963 年该团还派出两个演出队，分头到南方的湖北、湖南与沪、宁等地和北方的内蒙古、宁夏等地演出。其后又上演了“歌唱王杰”曲艺专场、“唱标兵”曲艺专场、“焦裕禄”曲艺专场及“抗美援越”曲艺专场等。

在继承传统、保存优秀遗产方面，天津市曲艺团也作出了努力。1961 年 1 月，中国共产党中央委员会副主席陈云来天津，指示应着手搜集整理京韵大鼓传统曲目、继承发扬流派艺术。文化部随即下达《关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作的通知》。3 月，该团派出小彩舞、小岚云、石慧儒、郭荣启、常连安等参加天津市文化局举办的京韵大鼓、相声和传统节目综合专场联合演出以及优秀传统节目观摩演出。又分别与北京、天津的同行举行多次座谈，探讨继承、发展优秀传统的问题。6 月，天津市曲艺团与中国音乐家协会天津分会联合举办了天津时调的内部观摩演出会，挖掘、上演了久已绝迹舞台的〔淮调〕、〔老鸳鸯调〕等曲调的十余个曲目，并举行了座谈。小彩舞演唱的京韵大鼓传统曲目《剑阁闻铃》、《丑末寅初》被拍成舞台记录片。1962 年 4 月上旬该团举办了以传统曲目为主的相声专场，其后连续召开了六次传统相声座谈会，集中讨论进一步挖掘、整理传统曲目等问题。为抓好传统相声的表演，还派员参加张寿臣的相声讲座以提高演员单口相声的表演技艺。这一年，张寿臣的单口相声《贼说话》、王佩臣的乐亭大鼓《太公卖面》和曾振庭的联珠快书《蜈蚣岭》由天津电影制片厂拍摄成资料影片。

1966 年“文化大革命”开始，演出等艺术活动全部停顿。9 月，该团更名为天津人民说唱团，并于 9 月 23 日成立了革命委员会，由李恩平任革命委员会主任，李润杰任副主任。1968 年 12 月，该团与天津市杂技团合并，名为天津市曲艺杂技团。“文化大革命”期间，众多老曲艺演员、弦师下放到工厂、农村，仅余十多名青年演员，组成附设于该团的“毛泽东思想文艺宣传队”。因多数曲种不能演出，数年间，以演唱毛泽东诗词、语录等内容进行宣传活动，曾上演“无产阶级文化大革命万岁曲艺组唱”等类节目。

1971 年起，演职员陆续归队，作者、演员和弦师克服阻力，改编或编排了一些曲目，如天津时调《大寨步步高》、《毛主席送我上讲台》、《军民鱼水情》、《心中赞歌向阳飞》，京韵大鼓《打虎

上山》、《夜请李月华》，相声《挖宝》、《万无一失》，快板书《峻岭青松》等都得到观众的肯定。在音乐、唱腔、表演形式等方面也都有新的尝试。

1971 年 10 月，天津市曲艺杂技团招收了第一批曲艺杂技学员，成立了学员队。由孟然担任曲艺队队长，骆玉笙、小岚云、王毓宝、马涤尘(兼弦师)为专职教师，后期又增加了小映霞、花五宝、刘少斌等任教。自此逐年招收学员。次年，文化部到天津考察曲艺，随后调天津曲艺节目进京作专场演出。该团创作的一批节目经中央人民广播电台播出和在全国范围的报刊上发表，产生了很大的影响。然后开始到部队和农村体验生活，进行创作及慰问演出。

1974 年 8 月，杂技撤出，曲艺团重新恢复建制，仍称天津市曲艺团。学员队也开始以队为单位频繁下乡、到部队、厂矿体验生活，慰问和演出。1975 年派出王毓宝、赵玉明、张志宽、郝德宝等参加引黄济津慰问团，赴豫、鲁、冀及北京地区各工地演出。1976 年又参加了全国曲艺调演及慰问唐山抗震救灾军民的活动。

"文化大革命"结束后，少年训练队和学员队的一批青年演员如刘春爱、赵学义、张秋萍、张志宽、杨雅琴、姚雪芬、刘秀梅、籍薇、高辉等已可独当一面。中老年著名演员仍十分活跃。创作组更加强了力量，成员有王允平、朱学颖、王济、张昆吾、张剑平、王鸣录、石世昌、李光、孟然、张永生等。1977 年天津市曲艺团重新整理排练演出了一批二十世纪五十年代、六十年代演出的现代曲目。如《珠峰红旗》、《光荣的航行》、《刘胡兰》、《劫刑车》、《买猴》和"红岩"专场等。传统曲目的演出也逐步恢复，上演的传统曲目(包括经整理的)数量颇多，如相声《批三国》、《论捧 逗》、《开粥场》，乐亭大鼓《太公卖面》，河南坠子《偷石榴》，天津时调《怯五更》，单弦《杜十娘》、《游春》等等。又演出了大量新编曲目，主要有相声《似曾相识的人》、《新局长到来之后》、《诸葛亮遇险》，京韵大鼓《白妞说书》、《渔家女》、《卧薪尝胆》，单弦《山河泪》，时调《春来了》、《梦回神州》，梅花大鼓《半屏山》、《二泉映月》，乐亭大鼓《老李的婚事》、《良心》，河南坠子《接婆婆》，快板书《王七学艺》，西河大鼓《应该不应该》等。在《聊斋》、《红楼梦》、《高山下的花环》以及"五讲、四美、三热爱"等命题曲艺专场中，更集中地显示出这个团在演员阵容、艺术创作队伍(曲目、音乐)等诸方面的雄厚实力。1979 年，任命王济为团长。该团到北京参加了国庆三十周年献礼的专场演出，文化部在 1980 年 4 月授予一等奖。

1980 年，天津市文化局、中国曲艺家协会天津分会主办了 1962 年第一届"津门曲荟"之后中断了十八年的第二届"津门曲荟"。天津市曲艺团演出了新曲目专场、相声专场和老艺人专场、青年演员专场，展示了约三十个新的创作曲目。并在此后每两年一届的"津门曲荟"当中不断地推出新人、新曲目和各类专场。由文化部主办，在天津举行的 1981 年全国优秀曲艺节目(北方片)观摩演出中，梅花大鼓《二泉映月》、西河大鼓《鲁班学艺》、天津时调《春来了》、河南坠子《接婆婆》、相声《新局长到来之后》获一等奖，快板书《午夜枪声》、京韵大鼓《火并王伦》、相声《道德法庭》和《满院春》获二等奖，天津时调《梦回神州》获荣誉奖。《二泉映月》、《鲁班学艺》、《春来了》、《接婆婆》、《新局长到来之后》作为全国精选节目到北京汇报演出。此后，该团

除在中华曲苑等场所进行日常的营业演出之外，还频繁地参加各种大型的和专题的演出。如：1982年参加在北京举行的纪念刘宝全逝世四十周年京韵大鼓专场演出和中国曲协天津分会主办的南北曲艺交流演出；1983年在北京演出纪念曹雪芹逝世二百二十周年的《红楼梦》曲艺专场和参加引滦入津慰问团到兄弟省、市及部队演出，同年10月还举办了隆重庆祝建团三十周年的系列活动，并在延安剧场演出了十台专场节目；1984年连续举行了募捐义演、“爱我中华，修我长城”赞助义演，李润杰等快板书《燕子李三》专场等演出。

在对外交流方面，曾于1980年派出老演员王毓宝、赵玉明和青年演员刘春爱、籍薇等赴北京为美国研究中心代表团演出；1984年为来天津访问的日本中国曲艺鉴赏访华团组织了曲艺晚会及座谈会，年底，演员籍薇与琴师韩宝利随同中央广播说唱团赴美国访问演出。

天津市曲艺团编辑、出版了团内创作人员编写的多种曲艺作品集，如二十世纪六七十年代的《红岩》曲艺作品集、《李润杰创作选集》、《抗洪曲艺选集》、《李润杰快板书新编》、《李润杰快板书选辑》，八十年代的《张寿臣单口相声选》、《骆玉笙演唱京韵大鼓选》、《红楼梦曲艺集》、王鸣录相声集《皆大欢喜》与《聊天儿》、王允平创作选集《春来了》、朱学颖创作选集《白妞说书》等。

天津市曲艺团还多次到北京及山东、河北等地作营业性演出。1981年参加文化部主办的全国优秀曲艺节目（北方片）观摩演出获天津市首届鲁迅文艺基金集体奖，部分专业作者获优秀创作奖。同年10月在北京演出的《红楼梦》曲艺专场受到文化部艺术局嘉奖。1984年在全国相声比赛中，苏文茂、马志存表演的《爸爸儿子》获一等奖，作者王鸣录获二等奖；常宝丰、王佩元表演的《并非讽刺裁判》和魏文亮、孟祥光表演的《二重唱》获二等奖。

骆（玉笙）派京韵大鼓和马（三立）氏相声的艺术风格于这一时期确立并得到广泛的认同，而且，随着骆玉笙为电视连续剧《四世同堂》配唱的主题歌《重整河山待后生》在全国各地的广为流传，骆派京韵大鼓的影响也迅速地传遍大江南北。李润杰的快板书表演艺术和王毓宝的天津时调演唱艺术也在全国有着深远的影响。

在传艺方面，天津市曲艺团于1981年10月成立了业余曲艺训练班，招收业余演员，责成团内的老演员利用业余时间进行培训辅导，负责人为骆玉笙、马涤尘、孟然。骆玉笙并在1983年正式收陆倚琴、刘春爱、姜美艳为徒。1984年，举行了本团青年相声演员拜师仪式，马三立收常宝丰为徒，侯长喜拜马氏弟子阎笑儒为师，王佩元拜常宝霆为师。

侯长喜、王佩元演出相声

1985年8月，成立了天津市曲艺团青年队。该队有相声、梅花大鼓、西河大鼓、单弦、天津时调和山东快书等曲种，由具有十年左右舞台基本实践经验的演员、弦师杨雅琴、高辉、岳长乐、郑健等组成。

**塘沽区书曲队**　曲艺演出团体。集体所有制。1958年成立。由塘沽区人民政府文教科文化股将演出于塘沽区内及东、西大沽等处书场、茶社的西河大鼓、评书演员集中组织而成。塘沽区书曲队成员有1949年以后由市内移居塘沽的常起震，久在塘沽演出的张连儒、王庆斌、纪祥昆、王凤贤、臧起贵、李祥军（瞽目弦师）、张林香、张林东（弦师、张林香之弟），还有以说唱西河大鼓演出单人皮影的女演员胡秀英及其弟（弦师）等。



天津市曲艺团青年队人员合影

塘沽区书曲队的演员在演出新书目方面取得一定成绩，吸引了更多书曲演员长期在这里演出。市内的顾存德、邵增涛、张立川等著名演员也多次到塘沽区交流经验。

该队积累公积金较多，还购买了房产。1966年"文化大革命"开始，书曲队被迫解散。1979年以后，只有部分人员恢复演出，成为业余曲艺演出组织，演出的收入归队员所有。

**河东区书曲研究组**　曲艺演出团体。集体所有制。1956年夏成立。

1953年，于枢海试演新书目获得成功后，评书研究小组成员姜存瑞将在河东区演出评书、西河大鼓、京东大鼓、西城板等曲种、主要说唱长篇书的演员组织起来，建立了书曲研究组，归属河东区人民政府文教科文化股领导。研究组借鉴评书研究小组的成功经验，发动演员一起进行业务研究，致力于新书目的学习、演出，以群体的力量培育演说新书目的演员，并推行经济互助制度。成员除姜存瑞外，还有童枢源、索存寿、边浩兴、吴鹤龄、王桐聚、李义民、李田坡、臧庆岚、李庆海、牛少卿、周存惠、林永清、李永泉、姚存礼、张荫忠、朱连纯、齐文洲等共二十八人。每人交纳个人收入的百分之十作为公积金，用以支持说新书的演员。姜存瑞、童枢源、李田坡、牛少卿等演出新书目的成绩都较好。姜存瑞1955年在鸟市说《吕梁英雄传》，一场书的收入就可达五十元。全队公积金的积累颇为可观。

1955年，书曲研究组更名为河东区书曲队，姜存瑞为队长。1956年建立了河东区艺术团，书曲队与河东区所辖之北方越剧团、新华评剧团、京剧团各自成为一个演出队，各演出队的经济独立核算。姜存瑞为业务团长之一。书曲队继续在河东区的各文化馆、站和书场等处演出。1966年，"文化大革命"开始，河东区艺术团解散，书曲队也随之解体，未再恢复。

**静海县书曲队**　半业余、半专业性质的曲艺演出团体。集体所有制。1957年，静海县政府文化主管部门将县、乡、村、镇各处的民间艺人（包括半农半艺和专事曲艺的演唱者）组织起来，成立了静海县书曲队，隶属静海县政府领导。该书曲队的成员有张青莲、杨少敬、赵林江、李宝环、吴振明、邹连洁等。县文化主管部门每月组织书曲队学习，由杨少敬

负责组织。

静海县书曲队成立之后，在静海县的静海镇、独流镇、台头、王口等乡镇演出。以演出西河大鼓、评书、竹板书的长篇书目为主。如《隋唐》、《济公传》、《水浒》等。1965年农村社会主义教育运动深入开展，书曲队演出活动中断。1979年，书曲队恢复，分散的艺人纷纷回队，并带入一批青年演员。此时该团演员主要有张青莲、赵林江、吴振明、杨梦雄、杨水池、杨桂兰、赵小华、赵鸿儒、郭振起、邹连洁、尹福来、王俊霞等，弦师有王孝廉、赵连江、孙兰洲、孟福顺等，组织者为程广会。实行统一安排、分散演出、自负盈亏的管理方式，由书曲队安排演员与弦师到全县的乡镇演出，原有的书目之外，还增加了《雍正剑侠图》、《大五义》、《小五义》、《杨家将》等传统书目。也经常配合形势编演书目。

1984年，全队转入静海县曲艺宣传工作队。

**和平区曲艺队**　　曲艺演出团体。集体所有制。1955年建立。队长为张伯扬、韩德荣（弦师）。全队演职员工一百四十多名，拥有不少老演员、弦师。主要演员有金慧君（小黑姑娘）、阎秋霞、侯月秋、周文如等。还有杨曼华、曹玉兰、李想容、焦秀兰、孙玺珠、刘玉霜、沈君、乔凤楼、乔月楼、赵凤仙、二毓宝、桂月樵、金薇兰、双凤舞、丁慧宝、孙世甲等。弦师有胡宗岩、张伯华、王福春、韩玉山等。每日早晚两场在全市的中、小型剧场、茶社演出。有时同时在两处上演。经济核算采取演员日份制。开始为每日分配，后渐改为两日、三日分配一次。

该队在曲艺的继承和创新以及编演新曲目等方面均有好的成绩。如：1957年5月，韩德荣与演员、弦师一起研究，挖掘了久已无人上演的马头调，编排出马头调新曲目《白猿偷桃》，参加会演，获得好评。1958年，单弦演员张伯扬与孙世甲共同整理了联珠快书《挑华车》，并尝试在说白处增加三弦伴奏，也较为成功。

1958年夏，和平区曲艺杂技团成立，和平区曲艺队并入该团成为一个演出队，和平区曲艺队之称遂不再使用。

**和平区书曲队**　　曲艺演出团体。集体所有制。1955年成立。由在和平区演出长篇书的演员组成。张连仲、郝艳霞任队长。演员有张连仲、郝艳霞、陈凤芸、赵田亮、马正明、张起荣、田起山、田荫亭、李凤兰、杨文艳、左田凤、王艳秋、马宝山、郝秀兰等。弦师有王连凯、贾庆华、孙正兴等。他们日常分散演出于市内的书场、茶社，演唱西河大鼓、京东大鼓、东北大鼓和评书的长篇书目。演出收入由演员与书场、茶社分账，然后演员之所得再与弦师分成。1958年夏，和平区曲艺杂技团成立，和平区书曲队并入该团，原有建制取消。

**河北区书曲队**　　曲艺演出团体。集体所有制。1955年正式建立。

1953年下半年，受评书研究小组活动模式的影响，河北区的书曲演员杨田荣、许连和、王田顺、张祥林、赵起凤、程幼兰、宗金铎、宗庆魁、李永泉以及青年演员于广慧，弦师王田祥、李树田、王秋棠等，也组织起来成立了河北区书曲学习研究组，学习政治理论，研究

改革业务。经过较长时间的学习、准备，1954 年开始推出新书目。先由学习组长杨田荣、许连和带头，演出《铁道游击队》等新书目。许连和原为话剧演员，于新书目的表演中借鉴话剧的表现手法，绘声绘色，刻画人物有独到之处。杨田荣原为西河大鼓艺人，弃弦改说评书，刻画人物内心活动亦有特色。初改新书目时，亦采用经济互助办法，即演出传统书目的演员由收入中抽取一定比例的公积金，用来贴补说新书目的演员。鼓励和支持了更多的演员说新书，唱新书。

1955 年夏，杨田荣离开天津。同年秋后，在书曲学习研究组的基础上成立了河北区书曲队，由许连和任队长。此时，新书曲演出渐趋稳定，已不需补贴。所以公积金只用来帮助较晚开始演出新书曲目的演员。

1957 年，天津市第一届曲艺杂技会演时，许连和、赵起凤、程幼兰、王田顺、李永泉、于广慧等都作为河北区代表团成员参加了演出。河北区书曲演员虽然最少，而参加会演的演员占全区演员比例最高。

该队在“文化大革命”开始时被解散。人员转入工厂。

**南开区曲艺团**　曲艺演出团体。集体所有制。1962 年成立。筹建期间，即参加 1961 年 7 月的庆“七一”曲艺优秀节目展览演出，同年 11 月，部分队员参加了天津市著名西河大鼓、评书演员的联合演出。1962 年 2 月正式建团，团长曲平安，副团长邵增涛。全团演员定文艺级。经济自给有余。该团拥有京韵大鼓、梅花大鼓、天津时调、单弦、河南坠子、西河大鼓、木板大鼓、评书、相声、快板、数来宝等曲种。分为曲艺、相声和书曲三个演出队。曲艺队队长为冯宝华、张佩茹(如)。演员有吴凤鸾、闻书屏、魏玉环、丁慧宝、阎丽云、新小谭、桂月樵、马小荣等，乐队有沈文祥、寇忠芳、郝晶山、翟万兴等。相声队队长为张佩茹，演员有于宝林、穆祥林、魏文亮、冯宝华、田立禾、任鸣启、杨少华、马志存、胡振江、陈永忠、陈永清、寇庚儒、李洁尘、姜宝林、魏文华等。书曲队即原南开区书曲队，主要演员有顾存德、张健声、邵增涛等。该团除在本市各中、小型剧场演出外，还多次到外地演出，并参加天津市的各项大型曲艺活动。如：在 1963 年 10 月的防汛抗洪曲艺专场演出天津时调《战洪水》等曲目。同年 12 月，又参加了 1963 年曲艺新节目汇报演出。还多次自行组台演出，如 1966 年 4 月在中华戏院演出综合节目，并推出“学习焦裕禄”曲艺专场。

评书演员邵增涛创演的新书目《大闹西车站》是该团的重要书目。该团的保留书(曲)目还有京韵大鼓《韩英见娘》、《杨母坠楼》、《海瑞上疏》，北京琴书《理发》，还有《金环就义》、《儿女情》、《王若飞》、《蓄水池》、《夸女婿》等。相声《闹公堂》、《卖布头》、《酒迷》、《哭四出》、《哭论》、《精打细算》、《卖五器》、《珍珠翡翠白玉汤》、《三近视》、《连升三级》及河南坠子《打黄狼》等传统曲目亦常演出。

1966 年“文化大革命”开始，9 月改名东方红文工团。1970 年被迫解散。

**河西区书曲队**　曲艺演出团体。集体所有制。1956年，在社会主义改造高潮中成立。前身为河西区书曲学习研究组(即西河、评书业务改革学习组)。隶属于河西区政府。队长李庆良，成员有评书演员张枢润、刘立福、牛枢通和由西河大鼓改说评书的李庆良、蔡士俊、咸士章、张连洲；西河大鼓演员李祥增、王田霞、崔祥云、范相华、崔田敏、常田香、常田玉、常田春、蔡田君、李田昆、王田川、王起胜、崔田和、范淑英、范淑娟、程慧琴、李连芝、张俊永、吴树芳、田连章、于凤鸾、孙玉兰、刘桂芬、咸裕棠及弦师范宝明、李连斌、王田云、孙巨祥、程连永、田蕴章等；京东大鼓有演员刘文斌、王艳秋和弦师张书扬等。

河西区书曲队坚持书曲改革，对传统书目推陈出新，剔除封建、迷信及荒诞色情等糟粕，发扬民主精华，并尽力培育说革命故事、新书的演员。经济方面实行互助办法，每人提出全月收入的百分之二十为公积金，除补助说新书的演员外，其余部分在队里积存。1956年年底，该队与曲艺队合并为河西区曲艺团。1959年曲艺团解散，恢复书曲队。1966年“文化大革命”开始解散。

**红桥区曲艺团**　曲艺演出团体。集体所有制。1958年建立。隶属于红桥区政府。团长黄文质，副团长刘傑谦，艺术指导林红玉。主要演员有张玉昆、苑宝珍、杨少奎、刘奎珍、宗田农、蒋轸庭、于枢海、边豫棠、小龄侠、花云宝、姜二顺、廉月儒、艳桂荣等。全团演职员定文艺级，每半月发放工资的百分之五十。同年，城厢区撤销，城厢艺术团并入红桥区曲艺团，乃将城厢艺术团的两个曲艺队编为一队，二队；相声队作为三、四、五队。加上红桥区原有的曲艺剧队、明光剧团、北方越剧团，红桥区艺术团成为人员众多、实力雄厚的团体。其中：一队队长林红玉，演员廉月儒等，乐队桑振奎、阮文禄、卢宝元、李伯仁。二队队长张玉昆，演员刘静雯、李迫鹏、王玉荣、苑宝珍等，乐队卢秀岩、卢秀峰、钟吉铨、张荣宝、梁永江、张文华等。三队队长杨少奎，演员张宝如、刘奎珍、王本林、王双福、陈鸣志等。四队是魔术杂技队。五队为书曲队，队长刘田林，演员宗田农、蒋轸庭、于枢海、徐田禄、杨立恒、刘傑谦、边豫棠、赵阔波、于佩兰、艳桂荣等。每个队各自有分有合，每天在全市三十多处中、小型剧场和书场、茶社演出。



红桥区艺术团曲艺队人员合影

该团除日常演出之外，还进行了各种专场演出。如：1961年天津市庆“七一”优秀曲目展演，1962年与和平区曲艺团联合演出了多个鼓曲、相声专场，1963年的防汛抗洪专场和曲艺新节目汇报演出，1965年的新节目演出。该团还单独举办了各类演出。如：1961年第四季度两次演出单弦、天津时调、相声、梅花大鼓、京韵大鼓及综合场等六个专场，11月，于枢海、刘傑谦、边豫棠、艳桂荣等参加了天津市著名评书、西河大鼓老演员联合演出，12月又推出两个天津时调专场和一个单弦专场，上演了一批久已不在舞台演出的传统曲目。

天津时调如程曼葵的《渔樵耕读》、张雅丽的《放风筝》与《看焰火》、谢韵秋的《大五更》、姜二顺的《七月十五》和《后续五更》、朱文良的《明月五更》、梁慧珠的《尼姑自叹》、许成友的《风吹铁马》、魏墨香的《恨五更》与《尼姑下山》、屈振庭的《后娘打孩子》和《十杯酒》、曲辰有的《后悔明白》等，单弦有周淑敏的《徐母骂曹》、李迴鹏的《细侯》、张慧云的《马介甫》、廉月儒的《水莽草》、李砚萍的《老少换》等。1963 年 3 月，演出了用九个曲种的新编节目组成的"雷锋曲艺专场"，有康俊英的联珠快书《水战》、李金良的山东快书《剃头》、王双福与王连福的快板《原来就是你》、张月琴的乐亭大鼓《陌生人》、王志惠的单弦《雨田金锋》、张雅琴的梅花大鼓《风雨之夜》、张雅丽的天津时调《湘江恨》、刁丽英和张秋萍的京韵大鼓《旱天雷》以及王洪民与杨志光、杨志刚的相声《向雷锋学习》等。

红桥区曲艺团于 1958 年成立了少年训练队，由团长黄文质负责，本团的老演员任教。不久，学员就开始登台，并几次参加市、区的汇报演出。二十世纪六十年代还建立了青年队，频繁演出了"援越抗美"、"唱标兵"、"歌颂王杰"等曲艺专场。青年队女演员康俊英向老演员杨浩亭、李迴鹏学习联珠快书，上演了传统曲目《汜水关》、《赵云截江》和新曲目《向秀丽》、《愚公移山》、《战狂风》等。该团还拥有大量保留书目、曲目，主要有《红霞》、《枪挑小梁王》、《战斗在天穆村》、《活捉陈长捷》、《百块头巾》、《三条石》、《英雄大战子牙河》等。单弦有《徐母骂曹》、《老少换》等。

自 1958 至 1966 年 6 月，全团二百四十余人除自给外，有资金近三十万元，还有服装、乐器、道具、布景等资产，价值数十万元。1966 年 9 月，随红桥区更名红卫区而改称红卫文工团。所有财物在"文化大革命"中损毁殆尽。1970 年被迫解散。

**和平区曲艺杂技团**　　综合表演团体。集体所有制。1958 年建立。隶属和平区政府。由 1955 年建立的和平区曲艺队、和平区相声队、和平区书曲队、和平区杂技魔术队合并而成。团长盂继善。主要演员有金慧君(小黑姑娘)、阎秋霞、侯月秋、张伯扬、周文如、阎笑儒、尹寿山、刘文亨、高英培、郝艳霞、赵田亮、张起荣、杨文艳、左田凤、王艳秋、田荫亭、于德海等。还建立了编导组，成员有孙世甲、刘秉文、尹德琦，后倪钟之为该组负责人。全团定文艺级，为固定月薪，每半月发放一次。建团同时还成立了少年训练队，由本团老演员授课，阎秋霞也于 1961 年 4 月 21 日收赵学义、刘志光、李世明、韩桂芳为徒，副市长娄凝先到场祝贺，曲艺界有二百余人出席拜师仪式。

该团每日早晚两场在全市范围演出，也应邀到外地演出。参加市、区各类演出有 1961 年的"七一"优秀曲艺节目展览，1963 年曲艺新节目汇报演出，1965 年天津市树标兵大会演出和纪念抗日战争胜利二十周年专场，"九颗红心向祖国"专题演出。全团还曾赴唐山等地深入工矿、农村慰问演出。该团的保留曲目较多。重要的新编曲目有《愚公移山》、《红色跤场》、《七根火柴》、《鞠躬尽瘁》、《警民一家》、《前沿日记》等。传统曲目有单弦《羊左全交》、《挑华车》、《霸王别姬》，长篇书目《三侠剑》、《月唐》、《少西唐》、《刘公案》、《前后七国》

和相声《十八件》、《二十四件》、《连升三级》、《捉放曹》、《大保镖》、《草船借箭》、《武坠子》、《夸住宅》、《报菜名》、《卖布头》、《钓鱼》等。

该团经济自给有余，累积资金三十多万元。1966年“文化大革命”开始后，随和平区改名为战斗区，团名也被改为战斗区长征文工团，不久即告解散。

**河东区书曲队**　民间职业曲艺演出团体。集体所有制。1979年11月由河东区文化馆组建，成员并不仅限于河东区的书曲演员。

1979年，书曲恢复演出，“文化大革命”中被迫转业的书曲演员，或已退休，或赋闲，失去了原来在各区文化机构的组织关系，呈游离状态。而全市各区已改属街道文化站的少数书场，对演出人员还有种种限制。为组织起这些人员使他们有所依归，河东区文化馆于1979年11月组建了书曲队，各个区尚能演唱的书曲演员、弦师踊跃加入。初定名为河东区业余书曲队，约一年之后改称河东区书曲队。成员以评书、西河大鼓演员为主，连同木板大鼓演员和弦师，有三十余人。主要有评书演员张枢润、张树兴、薛祥吉、李长江、程慧琴、王起胜、高祥凯、邵连捷、咸裕棠等，西河大鼓演员陈凤茹、崔田敏、孙玉兰等，木板大鼓演员李起鹏和弦师程连永、傅焕雨等。由书曲队出具介绍信，高祥凯负责安排演出场地，主要演出于全市各个街道文化站附属的书场，有的演员则在公园、桃花堤等处做撂地演出。演员收入归己。

书曲队每周在河东区文化馆集会一次，由文化馆文艺组陈树宽负责召集。讨论书目中的一些技术问题以提高演技水平。例如说武侠书的演员常说“甩头一指”，对它的式样、构造、用法一向众说纷纭，集中讨论后大家就不再说“糊涂书”。

至1985年，河东区书曲队对“文化大革命”结束后仍然从艺的书曲演员起到了组织、安排演出、开展业务活动的作用。

**实验曲艺杂技团**　综合演出团体。1980年建立。集体所有制。



实验曲艺杂技团
创作演出剪影

“文化大革命”中，天津的区属曲艺团体全部被砍掉，人员下放到工厂。“文化大革命”结束后，中国共产党天津市委宣传部根据中央有关指示精神，为各区所属曲艺演员落实了政策，以原和平区曲艺杂技团为基础，吸收原南开、红桥两个区曲艺团的主要演员，成立了实验曲艺杂技团。由和平区文化部门领导，孟继善负责筹建并任团长。当时人员定额为八十人，设鼓曲、书曲、相声、魔术杂技四个演出队。鼓曲队包括京韵大鼓、单弦、梅花大鼓、天津时调、河南坠子、乐亭大鼓、北京琴书等曲种，演员有阎秋霞、侯月秋、张伯扬、周文如、二毓宝、刘凤霞、杜凤兰、张雅琴、马希英、魏文华、张雅丽等，弦师有韩德荣、张伯华、胡宗岩、杜元岭、韩玉山、张文华等；书曲队含评书、西河大鼓，演员有姜存瑞、刘立福、郝艳霞、艳桂荣、

陈凤芸等，弦师有贾庆华、张田润等。相声队主要演员有刘文亨、王文玉、魏文亮、孟祥光、于宝林、冯宝华、田立禾、赵心敏、班德贵、寇庚儒等。1980 年 4 月 12 日召开建团大会，4 月 15 日在滨江剧场举行建团首场公演。

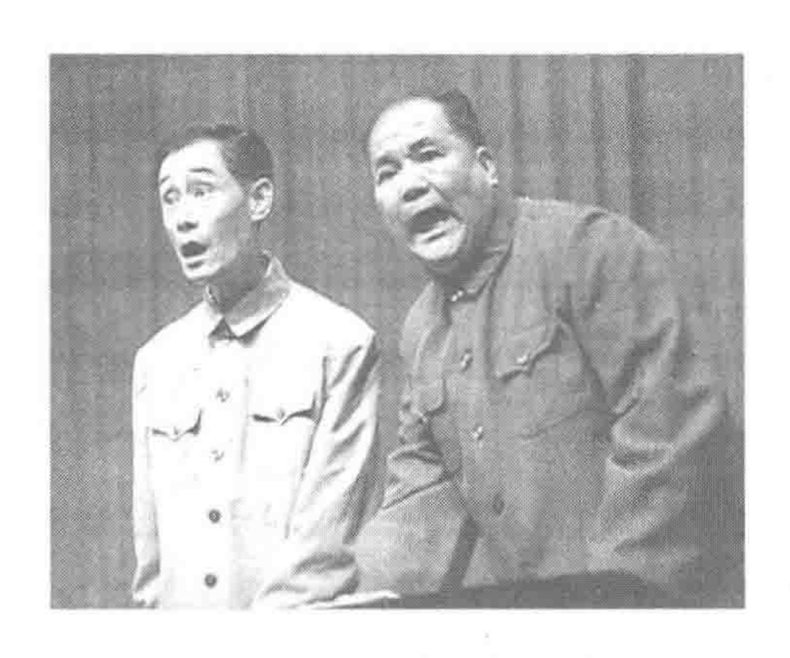
初成立时，在滨江剧场、劳动剧场、天华景戏院等处演出，后长虹曲艺厅修竣，于 1981 年 9 月 1 日开幕，交该团经办，成为该团专用场所，由团长兼任经理。同年，滕进翔继任团长。起初鼓曲、相声两队或联合或单独演出，均为每日两场，1980 至 1982 年一度实行计时收费。后鼓曲队改为演出日场。书曲队按惯例在下午或晚间演出，有时也到和平区文化馆、民族文化宫、人民公园等处演出。



实验曲艺杂技团
节目单

实验曲艺杂技团是当时日常演出最多的团体，在丰富内容、改革形式、配合宣传等方面作出了成绩。该团参与了各项重大活动，如：在 1982 年 2 至 3 月的年度新曲目演唱会上推出多个曲种的十余个新曲目，同年 10 月在第三届“津门曲荟”中演出；1983 年 6 月演出单弦、梅花大鼓、天津时调专场并举行座谈；参加 1984 年第四届“津门曲荟”还有 1985 年 11 月的天津市著名老曲艺家舞台生活四十五——六十周年纪念活动，包括演出和座谈等。还派出演员参加一些重要活动，如阎秋霞 1982 年参加在北京举行的刘宝全纪念专场演出。魏文亮、孟祥光在纪念老舍的活动中演出老舍编写的相声《乱形容》等，还曾派员参加“河东曲荟”演出。1985 年 8 月为张雅琴举办了个人曲艺专场，演出了梅花大鼓、京韵大鼓、单弦、天津时调等曲种的曲目。此外，该团还演出了“冰窟救儿童”和“向张海迪同志学习”等专场。

该团的演员大多拥有个人保留曲目，有些还是独有曲目。相声如刘文亨、王文玉的《祝英台与王金龙》、《打金枝》、《追韩信》、《啼笑因缘》、《老大难》、《评书趣谈》，于宝林、冯宝华的《哭四出》、《乌龙院》，田立禾的《哭论》，魏文亮、孟祥光的《要条件》、《两种态度》；评书有姜存瑞之《三国》、刘立福之《聊斋》，西河大鼓有郝艳霞、艳桂荣、陈凤芸之《月唐》、《杨家将》、《薛家将》，单弦有张伯扬之《悲歌散楚》、《舍命全交》、《将军认父》、《郅恽拒驾》，京韵大鼓有侯月秋、马希英的《白帝城》、《金定骂城》和阎秋霞的《黛玉焚稿》、《探晴雯》等等。魏文华还上演了北京琴书《港女泪》、《我该怎么办》以及《杨八姐游春》等。艳桂荣演出的《杨金花夺印》获 1981 年全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出一等奖。



田立禾、任鸣启演出相声




于宝林、冯宝华演出相声

## 票房与业余演出团体

**西门里曲艺票房**　清代光绪年间出现的天津曲艺老票房之一。在旧城内西门里大街路南，为梁姓人家开设，未命名，习称“西门里子弟八角鼓票房”。是清末子弟书及八角鼓票友和爱好者习艺、切磋的聚会场所。子弟书、八角鼓之外，也有西城板、卫子弟书、联珠快书的票友来此演唱。遇喜庆寿宴等集会、堂会，票友们也应邀票演助兴。由该票房出身下海从艺者不少，著名的有单弦、时调老艺人屈振庭，八角鼓、相声老艺人刘钧（君）衡等。

民初以来，到西门里票房习唱者更多，并增加了时调（天津时调）、梅花大鼓、太平歌词等曲种。二十世纪四十年代，受时局影响，票房活动呈断续状态。五十年代以后，屈振庭的弟子、票友梁建远主持票房时，每周坚持活动一次或数次。在此授艺的老艺人除屈振庭、刘钧衡之外，又有一些老票友加入。活动中常唱的曲种有单弦、联珠快书、梅花大鼓与时调等，还演唱很多舞台上不常见的曲目，如岔曲《风雨归舟·找牛》及时调《大五更》、《小五更》等。

常在此参加活动的有刘璧祥（时调）、王登科（梅花大鼓）、刘汉武（京东大鼓）、石连元、郭占亭、李玉山、窦凤山、杨润生等，屈振庭的女弟子宋佩荣亦在此学唱单弦。弦师有岳金义等。1963年夏季以后，活动渐中止。二十世纪八十年代恢复活动。时调票友李玉花、张景焕等亦加入演唱。

**三余里曲艺票房**　二十世纪四十年代设立的天津曲艺票房。地址在西南城角南大道三余里，票房主人是单弦、时调艺人屈振庭。

屈振庭曲艺票友出身，曾拜师正式学艺，擅长时调与单弦，且能演唱联珠快书、太平歌词、梅花大鼓、双簧，又喜结交各行艺人及业余爱好者。为联络同好，切磋技艺，开办了这间票房。他组织上述各曲种的爱好者和票友开展自娱活动，并应邀走票演出。它的成员先后

有李傻子、窦麻子(凤山)、刘璧祥、梁建远、王登科、烤山芋、张剑平、王之洛等。其中王登科演唱的梅花大鼓小有名气,张剑平后来下海从艺,演唱单弦。窦凤山、刘璧祥等人一直坚持业余演出。三余里票房二十世纪五十年代中期以后渐少公开活动,今已不存。

**天津市工人业余艺术团曲艺团** 业余曲艺演出团体。成立于1952年。隶属于天津市总工会。组织者是马绍堂、韩欣、阎勇。在天津市业余曲艺团体中,曲种最全、阵容最强。它囊括了全市各行各业中的优秀业余曲艺演员,演出的曲种有相声、快板书、山东快书、京韵大鼓、单弦、梅花大鼓、河南坠子、京东大鼓、天津快板、山东琴书等,代表着天津业余曲艺演出水平,其中颇有曲种的领先人物。如宋文贵,自学山东快书,摹仿高元钧颇为出色,他创作、演出的《飞车王》在1956年4月中华全国总工会举办的全国职工业余曲艺观摩演出会上获一等奖,一起获奖的还有刘廷英、杨玉铨等。同年秋,宋文贵为市纺织工会宣传部开办的山东快书训练班二十二名学员授课,后被高元钧收为弟子。又如王家骏,他创演的天津快板作为一个新的曲种,后来居上,不只受到天津观众的喜爱,还传播到不少省市。他创作并演出的《革新家肖德训》,于1960年5月参加中华全国总工会在北京举办的全国职工文艺会演,获优秀奖,他同其他演出者一起受到周恩来总理、朱德委员长等中央领导人的接见。再如董湘昆,多年坚持业余演出,他在加强京东大鼓演唱的感染力、创演新曲目方面的努力,使这个曲种的影响迅速扩大,并多次获奖,被称为"工人曲艺家"。主要演员还有张洪岭、刘廷英、徐德魁、么相正、王恩国、杨玉铨、孙家昆、陆宝贵、安凤生等。弦师有张登襄、孙玉华、刘月循等。

天津市工人业余艺术团曲艺团在三十余年中,培养了大批业余曲艺骨干,活跃了职工文化生活。他们所有的排练、演出都坚持在业余时间。演出地点遍及全市城乡,并经常代表天津市和天津市总工会到北京、河北、河南、山东等省市进行慰问演出。其中有五十年代为校官授衔仪式做祝贺演出,八九十年代代表天津市职工参加引滦入津、引黄济津等多项慰问演出。该团多次参加全市、全国曲艺调演、会演、展演,都有优异的表现并获多种奖项。如王家骏创作演出的天津快板《竞赛小曲》就曾获1978年全国职工文艺会演优秀奖和1980年中华全国总工会与文化部联合举办的职工业余曲艺会演一等奖;甄金堂等演唱的山东柳琴《移风易俗唱个歌》也获得1980年中华全国总工会与文化部合办的职工业余曲艺调演一等奖。

**天津人民广播电台业余广播曲艺组** 业余曲艺演出团体。成立于1952年。隶属于天津人民广播电台。组织者是陈洪凯、常树林。活动地点即设在电台。成员都是具有一定演唱经验的曲艺爱好者,大多经常登台表演,有的还是天津市工人业余艺术团曲艺团的成员。主要有董湘昆、刘廷英、张洪岭、吴宗廉、杨锡玲、王芝兰、颜廷珍、陆宝贵、曹作义、李淑珍、崔凤储等,弦师有常树林、刘月循、张登襄、孙志华等。主要曲种包括京韵大鼓、单弦、京东大鼓、西河大鼓、相声、山东快书、快板等。张剑平、马三立等担任指导教师。每周日下午

至晚上，集中在电台排练、录制节目，然后在电台广播。曲艺组结合全国和天津市的形势，紧密配合各项中心任务，演唱并创作了不少新曲目。如单弦《罗盛教》、《邱少云》、相声《绕口令》等。他们演唱的新作品借助广播的手段迅速深入到千家万户，扩大了影响。该组的成员后来大多成为专业和业余曲艺团体中的骨干力量，有的还成为著名业余演员，如董湘昆、刘廷英、陆宝贵等。

1954 年，业余广播曲艺组停止活动。

**城厢区工人业余文化团曲艺团**　业余曲艺演出团体。1953 年成立。组织者董力勋。该团是以原来的第二区（原天津市内区划名称，包括后来的城厢区）工人业余文化团曲艺队为基础组建而成的。演员是本区各个行业职工中的曲艺爱好者。主要有陆宝贵、董湘昆、戴金成、刘克成、徐宗义、李景朝、刘廷英等，其中多人同时还参加了其他业余演出团体。演出的曲种有相声、快板、山东快书、单弦、西河大鼓、天津时调、京东大鼓、梅花大鼓和曲艺剧。该团以活跃本区职工业余文化生活为宗旨，坚持业余、义务的原则，每天晚间排练和活动，无偿为工矿企业、团体、居民演出，活动范围遍及全市。特有曲目京东大鼓《农民代表游苏联》等极受欢迎。

1958 年，天津市区行政区划变动，城厢区撤消，原管界分别划归红桥区、南开区与和平区，该团转入和平区工人俱乐部职工曲艺团。

**红桥区文化馆曲艺团**　业余曲艺演出团体。1954 年成立。隶属于红桥区文化馆。组织者先后有陈永清、侯相臣、杨志刚等。演出的主要曲种有相声、快板书、山东快书、京东大鼓、单弦、北京琴书等。演员来自本区各行业职工。其中影响较大的有杨志光、张韵江、赵洪熹、缴月舒、刘家河、刘学仁等。在文化馆剧场、工矿企业和街头巷里等公共场所演出。该团在经常上演优秀传统曲目的同时，积极配合形势，创作新曲目，宣传中国共产党的方针、政策。其中相声《三条石》、《群英会》均获市级优秀奖，单弦联唱《雨涤青松》等曾被选为到北京参加调演的节目。

二十世纪五十年代末至六十年代中期，该团的相声节目占演出节目的绝大部分。“文化大革命”开始后，至 1973 年曾一度中断活动。1973 年起，在红桥区民兵指挥部领导下，以民兵宣传队的名义对外演出。这期间该团对演出曲种中的表演形式进行改革，作了不少尝试，得到有关方面的肯定，有一定的社会影响力。

红桥区文化馆曲艺团于 1977 年 3 月正式转为业余相声队。

**河东区文化馆业余曲艺团**　业余曲艺演出团体。隶属于河东区文化馆。二十世纪五十年代中期建立。组织者为陈树宽。演员基本来自本区各行业职工。主要有刘德印、周玉兰、倪万珠、张淑兰、张淑琴、毛福强及弦师李宝林等。经常演出的曲种有天津时调、京东大鼓、西河大鼓、山东快书、快板书、相声等。

该团演员每周坚持业余排练和演出，演出地点遍及全市各区、县，并经常参加区、市的

大型演出。“文化大革命”开始后解散。1975 年恢复，基本保持原来的人员。“文化大革命”结束后，演出活动更加活跃，队伍也有所扩大。1978 年以后另外成立了相声队和书曲队，并且有了营业性的演出。至 1985 年该团演出了许多新编的曲目，影响较大的如天津快板《大杂院的变化》，还曾获奖。该团的演出活动活跃了职工的业余文化生活，也发展了曲艺队伍，王智勇、黄维青等后来都成为专业曲艺演员。

**和平区工人俱乐部职工业余曲艺团**　业余曲艺演出团体。1958 年由和平区业余曲艺团、新华区业余曲艺团、城厢区业余曲艺团合并成立。由和平区工会主管。组织者为崔文和。该团曲种较多，有相声、京东大鼓、天津快板、京韵大鼓、天津时调、单弦、山东柳琴、山东琴书、河南坠子、梅花大鼓、山东快书、快板书等。演员来自工厂及社会各行业的曲艺爱好者。主要有董湘昆、王家骏、甄金堂、崔文和、唐光昌、王广茂、田富生、周玉兰、殷玉兰等，弦师有周德林、刘月循等。演出地点遍及全市各区县，并经常下基层为第一线的广大职工作慰问演出。

该团常年坚持每周活动，坚持无报酬演出。积极配合形势宣传，为各战线广大职工服务。演员也经常参加天津市总工会组织的慰问团，在本市或到外地演出，在津门曲坛有良好声誉，并且拥有一批在全国有影响的演员，如董湘昆、王家骏、甄金堂等。这些演员所演唱的京东大鼓《白雪红心》、《毛主席的书我最爱读》，天津快板《竞赛小曲》、《火烧望海楼》，山东柳琴《越活心里越亮堂》等都成为在国内曲艺界有影响的曲目。而他们所演唱的曲种也随之传遍全国，为广大群众所喜爱。该团还培养不少青年人逐步走向专业舞台，如高玉林、刘金刚、崔津泉、陈富贵、黄鹭民、张金玉等。八十年代中期尚有活动。

**河西区文化馆业余曲艺团**　业余曲艺演出团体。成立于 1958 年。河西区文化馆组建。组织者寇相臣，1970 年以后为郑文昆。经常演出的曲种有相声、快板、山东快书、单弦、京韵大鼓、西河大鼓、天津时调、乐亭大鼓、京东大鼓、评书等。演员为来自工人、农民、干部、士兵、学生等各个年龄层次的曲艺爱好者。主要演员有郜治国、陈玉峰、崔振琪等，弦师有张书扬、吴振起等。该团演出遍及全市市区、郊县的工厂、农村、街头，并在活动中培训青少年曲艺爱好者，从中发现人才。1978 年起，开始有营业性演出，每年演出百余场，并经常举办配合形势的专场和各类专题演出，取得较好的社会效益与经济效益。快板《赛花灯》、相声《新赤桑镇》、化装相声《糊涂知县》、《抢爹》等均为该团经常上演的曲目。还创作演出了不少有影响的作品，如获天津市鲁迅文艺奖的相声《花好月圆》，获马三立杯一等奖的相声《劝人方》等。还培养出不少曲艺演员，如高辉、张光新、高吉林、宋质彬等。

**红桥区文化馆业余相声队**　业余曲艺演出团体。1977 年 3 月在原红桥区文化馆曲艺团基础上建立。组织者为杨志刚。经常演出的曲种有相声、快板书、山东快书等。演员主要来自区内各厂矿、商业及事业单位职工。主要演员有杨志光、张文琪、庞连琦、靳金来、穆鸣、牟玉春等。演出地点多在区文化馆剧场、文化厅、区内各文化站，也经常到厂矿等单

位进行慰问演出。平均每年演出在百余场左右，其中百分之四十为业余性演出。该队坚持以演出现代题材曲目为主，传统曲目为辅。在现代题材曲目中又以创作曲目为主。几年中，共获市级以上各类奖项五十六个。分别在国内省级以上的报纸、刊物上发表作品二十二个；中央及省、市电台录音播放作品十八个，天津电视台也多次录播他们演出的节目。该队特别在相声创作和演出方面有较为成功的尝试，有影响并为观众所喜爱的作品包括《路子野》、《巧谋利》、《喜乔迁》、《镜子》、《圆圆和方方》、《老"外"传》、《说武论术》、《大座钟》、《气功大师》、《高人一头的人》、《一等于几》等。至1985年该相声队演出仍很红火。

**南开文化宫业余曲艺团**　业余曲艺演出团体。1978年组建。由南开文化宫主管。负责人丁润洪。成员主要为青年工人中的业余曲艺演员。

曲艺团下设鼓曲队、相声队。演出京韵大鼓、天津时调、单弦、梅花大鼓、京东大鼓和相声、快板、山东快书等曲种。主要成员有赵津生、张国丰、卢福来和弦师侯佩武等。演出遍及全市各区及四郊五县。来自厂矿、企业的演员根据各自工作的不同特点，调整时间，坚持参加业余活动。1979年后，该团开始试行营业性演出，有良好的经济效益。活动中，发现和培养了多名青年演员，向专业的曲艺演出团体输送了不少人才，如张永久、张国丰、杨毅、赵恒、高玉庆、陈春增等。该团的代表曲目有对口相声《我死了以后》，单口相声《接妈妈》、《访狐仙》，单弦《爱万苗奇遇记》等。演出的部分曲目曾分别获得1984年全国曲艺作品三等奖、表演二等奖及天津市1985年创作、演出一等奖。

**静海县曲艺宣传工作队**　半职业性质曲艺演出团体。1984年成立。静海县文化部门主管。由原静海县书曲队成员、各乡的业余演员和民间老艺人组成。组织者为程广会。农闲时抽上来排练、演出。演出的主要曲种有相声、评书、西河大鼓、单弦、京东大鼓、东北大鼓、天津时调、河南坠子、快板书、故事等。演员包括孙正燕、邹连洁、张宝藏、程广会、王俊霞、赵俊敏、王少琴、赵小华、赵鸿儒、杨水池等。弦师有孙兰洲、于连海、程广会、孟福顺。

该队发挥曲艺短小精悍特点，坚持下乡演出。队员们拉着自制的流动舞台，走遍静海的每个村镇，步行累计近万里。发现当时当地的好人好事、新人新事，现编现演，受到农民热烈欢迎，反响强烈。在贫困乡则慰问演出，坚持不收费、不吃派饭的原则。演出之外，还长期辅导当地的文艺骨干，以活跃基层的文化生活。

## 艺术学校与训练班

**天津市少年曲艺训练队**　曲艺培训机构。1958年9月由天津市文化局建立，天津人民广播电台天津曲艺团代管。任命赵魁英兼队长，王惠芝、许琳为副队长。张寿臣、郭荣

启、王佩臣、曾振庭、李润杰、程玉兰、桑红林、刘文有、祁凤鸣、谢舒扬、陆桐坡、徐同魁、徐桂芸、李广武等为专业教师。教授相声、乐亭大鼓、联珠快书、河南坠子、京韵大鼓、西河大鼓、快板书等曲种和三弦、四胡等伴奏科目。还安排了专职的文化教员李道俊、高平、高黔莹等。学制为四年,招生对象为小学四年级以上学生,每年招收一次,至 1964 年共招收六届学员,计六十余人。1958 年入学的学员,次年即在新中央剧场举行了首场汇报演出。1959 年以后由天津市曲艺团管理。进入六十年代,学员中的演员姚雪芬、赵学义、刘春爱、张志宽、马志明、王佩元、常宝丰、赵伟洲、谢天顺,弦师张子修、韩宝利、马健、毛家华、刘玉玺等已经正式登台演出乐亭大鼓、京韵大鼓、西河大鼓、河南坠子、快板书、相声等,有的还拜了老演员为师。1964 年,训练队改名为天津市戏曲学校曲艺班。不再以训练队名义招生。

1971 年天津市曲艺杂技团时期,再次成立学员队,招收初中毕业或同等学历的学生。2 月 15 日入学。曲艺队负责人为孟然,专职教师有骆玉笙、小岚云、王毓宝、马涤尘(兼弦师课)。后由小映霞、花五宝、刘少斌任教。学员队学制三年。至 1984 年,连续招收学员五十余名,其中的三十余名毕业生先后充实了天津市曲艺团的演员队伍,主要有鼓曲演员籍薇、安颖、刘秀梅、高辉、郝秀洁等。1984 年中国北方曲艺学校组建时停止招生。

**天津市和平区曲艺杂技团少年训练队**　曲艺培训机构。1958 年建立。负责人曹玉兰。聘有专业教师及文化课教师。专业教师由本团演员侯月秋、韩德荣、阎秋霞、周文如、高英培、刘玉风、刘起富等兼任,开设课程有京韵大鼓(刘宝全派、白云鹏派)、梅花大鼓、河南坠子、单弦、相声、杂技、魔术等科目。

招收学员的对象主要为在学的小学生。入学后,集体食宿,管理非常严格。每天上午讲授文化课,下午为专业课。每周日放假。正常的上课、练习之外,还参加各种演出活动。如 1960 年 11 月下旬的天津市曲艺青少年学员学习汇报演出,1961 年 6 月上旬天津市青少年学员学习成绩汇报演出,1961 年 12 月下旬天津市戏曲、曲艺学员新年汇报演出和 1962 年 1 月上旬的天津市戏曲、曲艺学员新年演出。在大型的演出活动中,得到了锻炼。

该队的学员有梁德亮、张河、王天明、张健、孙家俊、李世明、黄幼龄、赵玺如、汪玉英、李淑荣、刘秀云、郭玉兰、韩桂芬、杨新英、马希英、张春喜、张淑芳、王桂茹等。李世明、韩桂芬还于 1961 年正式拜师阎秋霞。学员毕业后大多从事曲艺工作,如马希英、张春喜在实验曲艺杂技团演唱京韵大鼓,在本市有一定影响。该队后未继续招生。

**红桥区曲艺团少年训练队**　曲艺培训机构。1958 年建立。由红桥区曲艺团团长黄文质负责。孙秀荣、张田润负责具体事务,徐桂云任生活管理教师。开设课程有京韵大鼓(刘宝全派、白云鹏派)、单弦、梅花大鼓、天津时调、河南坠子、乐亭大鼓、快板、相声及三弦、四胡等科目。专业教师有林红玉、桑振奎、花云宝、李砚萍、姜二顺、谢韵秋、王玉荣、刘奎珍、杨少奎、王德恒等。学员有张雅丽、张雅琴、王志惠、王志英、刁丽英、马慕荣、张秋萍、

王洪民、张月芹、王连福、孙福海、彭凤林、陈文利、徐广山、于宝成、杨金城、王洪中、张文华等。他们均是在本区小学生中招收的，大多尚未毕业，因而安排文化教师为其补习文化课。辟玉茗春茶楼为学员宿舍，学员集体食宿，每星期放假一次。训练队管理非常严格，学员的艺业进步很快。在1960年11月天津市曲艺青少年学员学习汇报演出，1961年6月上旬天津市曲艺青少年学员学习成绩汇报演出，1961年12月下旬天津市戏曲、曲艺学员新年汇报演出，及1962年1月上旬的天津市戏曲、曲艺学员新年演出等大型演出活动中，均取得较好成绩。

1962年，学员大多已能独立演出。同年河西区艺术学校曲艺学员培训班撤消，山东快书学员李金良、联珠快书学员康俊英转来本队，继续学习。1963年，又招收杨志刚、杨志光、韩玉林、韩玉琦两对相声学员和快板书学员王双福。在这个少年训练队的基础上，组成红桥曲艺团青年队。到1966年"文化大革命"前夕，排练、演出了学雷锋专场、学王杰专场及新曲目专场。在全市有相当影响。后张秋萍、张雅琴、张雅丽、张文华、王洪民等少数学员进入市、区专业演出团体，其余大多已转业。后未再招生。

**天津河西区艺术学校曲艺学员培训二班**　　曲艺培训机构。1959年设立，8月开课。校址在河西区闽侯路河西区文化馆内。

该校直属中国共产党河西区委员会宣传部，派员齐玉章负责。办校经费由区属的曲艺团、河北梆子剧团、北方越剧团共同担负一少部分，其余由国家拨款。学员基本上在本区各小学中招收，极少数来自外区。开设文化课与专业课。专业课有相声、京韵大鼓、京东大鼓、山东快书、单弦、天津时调等科目。聘有多位教师，单弦、时调、京韵大鼓教师张明德，京东大鼓教师刘文斌，相声教师李庆良、刘立福。学员一律住校，管理严格。经过集中的教学与训练，学员很快便可以演出，在天津市所组织的一系列演出活动中，得到了舞台实践的机会。两年多的时间内，他们参加了1960年11月下旬举行的天津市曲艺青少年学员学习汇报演出，上演了新编曲目。次年6月上旬，又参加了天津市曲艺青少年学员学习成绩汇报演出。年底，在天津市戏曲、曲艺学员新年汇报演出中以及1962年1月上旬的天津戏曲、曲艺学员新年演出中，也都展示了他们的学习成绩。1962年初，根据文化部压缩文艺团体的指示，河西区艺术学校停办。当时，在校学员尚未毕业，乃做了分散安排：红桥区曲艺团吸收了京韵大鼓、单弦学员康俊英、山东快书学员李金良等，和平区曲艺杂技团吸收了相声学员马洪信，郑文昆安排到河西区文化馆。一部分转入河西区曲艺团的书曲队，由书曲队代培。其他人员一律由区人民政府负责安排工作。当时分散安排的学员后来大多成名。

**中国北方曲艺学校**　　中等专业艺术学校。直属于文化部，由天津市文化局代管。

二十世纪八十年代初，曲艺界知名人士骆玉笙、侯宝林等人向全国政治协商会议提出议案，要求文化部建立曲艺学校，以解决曲艺演员严重青黄不接的问题。经文化部研究决定，先在天津设立一所以北方曲种为主的曲艺学校，专门培养具有高中文化程度的新型曲

艺人才，充实曲艺创作、演出队伍。1980年文化部行文征求天津市意见，天津市政府表示同意后，即由文化部和天津市文化局共同建立了筹备小组，于1982年开始筹建。1984年春节，中共中央副主席陈云邀请曲艺界知名人士共度节日，骆玉笙受天津有关人士委托，在发言中再次提出这一建议。陈云大力支持并迅速促成此事。筹备小组即组织专业人员进行选址和设计，选定天津市八里台南津盐公路西侧宁家房子为校址，10月6日破土动工，开始兴建校舍。1985年任命王济为首任校长，赵俊杰为副校长。组成初步机构，负责选调各曲种的专业教师和未来的招生、教学事宜。计划设立鼓曲演唱、音乐伴奏、诵说、长篇书曲及曲艺文学等五个专业。

筹备组在兴建校舍的同时即已投入工作。1985年6月，以中国北方曲校名义参加天津市曲艺团组织的《聊斋》曲艺专场准备工作，派员随天津市赴山东淄博采访团前往蒲松龄故居柳泉、满井等地采访、座谈。11月又与天津市曲艺家协会、天津市曲艺团、实验曲艺杂技团等联合举办了天津市著名老曲艺家舞台生活四十五——六十周年纪念座谈会及纪念演出。

## 行会与协会

**游艺设计委员会**　广告中介机构。二十世纪三十年代中期由天津商会下属的商务精进会建立。主要业务为代商户组织曲艺节目，在各家广播电台播出。

商务精进社内设有游艺设计委员会，在私营的多家广播电台租下播音时段，为这些广播电台邀请节目，安排播出。商家广告即于曲艺播音的间隙中、段落后插播。所涉及的除专业演出人员外，也包括著名的票友，如京韵大鼓刘（宝全）派名票瘦岩轩主李石如、单弦名票吟香馆主李玉农等。

民国二十四年（1935），刘宝全之子刘绍（少）卿接受商务精进社聘请，任游艺设计委员会主任委员，借其与曲艺界的关系以加强播音的约角阵容。至民国二十六年夏，天津沦陷，该会停止活动。

**天津市游艺协会**　杂耍业的行业组织。成立于天津沦陷后的三十年代后期。是新民会下属的组织机构。会址设在五圣庙。会长刘宝全。

该会中心机构成员通过推选制度产生，多为著名的曲艺艺人。民国三十一年（1942），刘宝全因病不能到会主持工作，协会临时委派侯一尘作为代表，出席联合协议大会。侯一尘亦在此时被公举为联合协议大会的委员长。

民国三十一年9月，协会代表设宴欢迎由东北来津的著名琵琶乐师蔡化千，并组织了

技艺交流。10月，在国民饭店组织了两天四场为灾民筹款演出，罗致了在天津的曲艺名艺人、名票五十余人参加，同时还在玉壶春举办了相声大会。刘宝全逝世后，协会在11月15日进行了改选，一百多名曲艺界人士出席。侯一尘正式当选为会长，下设鼓曲、相声等八个支会，当天还举行了八个支会会长的“受印式”。会议决定，为扩大游艺协会的影响，在《游艺画刊》等刊物上刊登消息，面向社会招收会员。会员并不仅限于曲艺艺人，凡爱好及研究曲艺者，经该会会员二人以上介绍，即可加入。

民国三十二年8月，游艺协会改组，变会长制为委员制，不再收取会费，会内公费由各个支会组织义务演出，演出所得集中使用。8月15日改选之后，蒋轸庭任会长，佟浩如为副会长，次日正式就职。原有的八个支会改为四个。正副会长之外，设委员十一人，为曲艺、杂技艺人及约角人陈亚南、陈亚华、张学彬、王新槐、宋小轩、张寿臣、马连登、秦佩贤、王明福、张连仲与柳荫棠等。同年9月，奉总会指令，改名为天津市游艺分会。民国三十三年初迁往南市东兴市场新址。后一度改为议长制，蒋轸庭任议长，李醒庵为书记长。民国三十四年日本投降后停止活动。

**天津市文化运动委员会杂曲组**　天津市政府建立的文化指导性机构。杂曲组面向曲艺界演艺人员，负责组织个体的艺人及组织大型曲艺演出。

抗战胜利后，天津市文化运动委员会成立。日伪时期天津市的官方、半官方曲艺艺人组织均被取缔或自行解散。该会成为天津市政府对文化艺术界实施管理的机构。主要工作为通过杂曲组组织杂耍界的集体活动，如发起救助艺人和去世艺人的遗属等。大型的活动如民国三十五年5月底的平津杂耍艺人联合演出大会；同年7月中旬，主办了湘灾救济义务杂曲大会，这次演出几乎聚集了当时在天津的全部曲艺艺人，著名演员就有四十多名，最后还由兄弟剧团演出了抗日题材的话剧《热血巾帼》；8月上旬再度组织了“救济同业、维持善后”杂耍歌曲魔术联合义演，也有近四十名曲艺著名艺人参加演出。其后，又连续组织了募捐义务杂曲大会和冬令杂耍义演等。民国三十五年和三十六年，主办了纪念中华民国三十五、三十六年度的戏剧节，于戏剧节的庆祝活动中演出了杂耍专场。民国三十七年2月主办了天津第七届戏剧节。

天津市文化运动委员会杂曲组于民国三十七年9月以后活动渐少，年底停止活动。

**戏曲电影公会**　娱乐业行会组织。民国三十四年(1945)年底成立。工作范围包括联络艺人、组织各类演出、宣传及比赛等活动。如民国三十五年8月底在群英戏院主办了大鼓、相声、杂耍比赛大会，天津杂曲界人士莫不出席。民国三十六年6月下旬为筹募资金，在中国戏院主办了两场杂耍大会，演出杂耍和反串节目。此外还同天津市文化运动委员会杂曲组等机构一起，协办民国三十六、三十七两年的戏剧节及冬赈杂耍义演等。

民国三十七年10月下旬，奉天津市社会局令，改名为戏剧影业公会。1949年1月天津解放，该会自然解体。

**东兴市场(和平区)书场茶社管理组** 隶属于和平区政府的曲艺演出场所管理机构。1956年,天津市取消了影剧业同业公会,全市所有影剧场与书场、茶社改为国营,原经营者(业主)成为国家职工。为便于管理,在各区书场、茶社集中地带,设立管理组,由影剧场管理公司派员负责。东兴市场书场茶社管理组即是和平区的管理机构。任命王锦儒为管理组组长,另设会计等工作人员。又将东兴市场内的会友茶社改为管理组办公室。管理组工作范围包括组织职工的学习、活动,评定职工工资,日常财务收支,演员与演出团体的安排,演出场所的维修与美化等。为交流管理工作的经验,建立了各区书场茶社管理组联谊会制度,由市文化局指定王锦儒为联谊会的召集人,定期举行会议。

东兴市场书场茶社管理组率先推行了一些新的管理制度。如计时收费。书场茶社一向沿用的托杵收费办法(即零打钱)奉行已久,曾出现一些弊端。如演员的女弟子到听众中敛钱时,会受到不良分子的骚扰戏弄;书场职工或同行演员打钱,又会有收入私囊的嫌疑。为杜绝此类现象,市、区有关人员拟出了"计时收费"办法,交由东兴市场书场茶社管理组试行。具体做法是:在每位观众入场时,由门口的收费人发给一张计费单,写明入场的具体时间;观众离去时,收费人按其在场内的时间计时收费。观众的在场时间与实收金额都记在收费单上,由财务人员保存,以备核查。这一做法适应了听众可以随时出入剧场的灵活方式,又可防止弊端。计时收费办法在这里试行成功后,很快被全市书场、茶社采用,天津市曲艺团等国营演出团体也在一些较大型的演出场所中采用这个办法。"计时收费法"还流传到天津市以外的不少地区。

东兴市场书场茶社管理组经营有了一定的赢余,便用来翻修年久失修的书场、茶社,一般是重新规划、设计,再按图纸进行改建。在改建过程中,书场、茶社职工与演员们都参加义务劳动,热情高涨,工作出色,涌现了劳动积极分子,也节约了大量人工费用。经共同努力,使多处残破不堪的书场和茶社增大了容量,区分了前台与后台,并且外观华美,面貌全新,成为适合于各种艺术形式演出的小型娱乐场所。东兴市场翻修演出场所的成功经验,影响很大,其他各区凡修缮和改建演出场所的,一般都袭用这里的设计与组织人力的办法。

1966年"文化大革命"开始后,管理组取消,未再恢复。

**天津市戏剧曲艺工作者协会** 1949年1月15日开始,中国人民解放军天津市军事管制委员会文教部文艺处(简称军管会文艺处)下设的旧剧科负责管理全市戏剧曲艺工作。当即着手对曲艺演员的组织和教育工作。1月下旬曲艺演出陆续恢复,随后举办了三期戏曲曲艺工作者学习班。6月15日,成立了天津戏剧曲艺工作者协会筹备委员会,开展了多项活动,如支持演员编写和排演新曲目、连续组织演员进行救灾义演等。9月18日,军管会文艺处在中国戏院召开大会,一千三百多名戏曲、曲艺演员参加,文艺处处长阿英(钱杏邨)、文艺处旧剧科科长何迟、赵魁英等人讲话,部署了天津市戏剧曲艺工作者协会

成立之前的准备工作。1949 年 11 月 10 日、11 日，在中国戏院召开了天津市戏剧曲艺工作者协会成立大会。阿英致开幕词，何迟就解放以来天津戏曲、曲艺演出的成绩作了详尽报告。天津市戏剧曲艺工作者协会(以下简称“剧艺协会”)由军管会文艺部门干部与戏剧、曲艺演员、作者共同组成。大会选举了阿英、何迟等三十三人为执行委员，并选出六名候补执行委员。阿英为主任，何迟、王雪波、华粹深、白云鹏、陈士和、李铁英等为副主任，田野任秘书长。委员中还有曲艺演员菊英、佟浩如、常宝堃等。协会的工作包括组织会员的学习、推动传统曲艺的整理改革、新曲艺的编写演出、出版等。

剧艺协会成立后，立即组织戏曲曲艺工作者学习班演员参加为中华全国铁路职工代表大会演出，并在南市玉壶春茶社成立了大众曲艺社，以推广新曲艺的演出。1950 年元旦，召开新年座谈会，交流经验，在戏曲改革中较有成绩的演员和编导人员出席。2 月，主办了春节义演和新剧艺竞赛活动。3 月 10 日、11 日，在大众曲艺社举行新曲艺竞赛评选演出，四十余名曲艺演员上演了近三十个新编排的曲目。

1950 年，燕乐戏院收归国有，由剧艺协会管理。剧艺协会乃组织了部分演员与弦师常驻该院演出，又约请了部分赶场演员，建立了红风曲艺社。同年，还组织了新曲艺实验流动小组到郊县和河北省等处演出，并组织街头宣传队，配合支援抗美援朝捐献活动的宣传及慰问演出等。

1950 年 9 月中旬，天津市第一届文学艺术工作者代表大会召开，天津市文学艺术界联合会(简称文联)随之宣告成立，阿英任主席，白云鹏为副主席之一。此后，剧艺协会的成员大多成为文联的会员，剧艺协会的作用逐渐为文联所取代，至 1951 年不再行使职责而告终止。

**曲艺公会**　曲艺的行会性组织。1950 年成立。1950 年 1 月 10 日正式成立。曲艺公会将曲艺、杂技演员、弦师及西河鼓书改革研究社的成员吸纳为会员。设立了常务委员会，佟浩如当选为主任委员，常宝堃、刘连玉、金业勤当选为副主任委员，富少舫被聘为顾问。常务委员会下设四个部：研究部，部长程树棠；组织部，部长金业勤；福利部，部长刘连玉；妇女部，部长王桂英。下设坠子、评词、西河、鼓曲、音乐、相声、清音、技术、女子话剧及班社管理、勤务等组。

曲艺公会成立后，积极开展群众工作。如，1950 年 6 月下旬，发起救济失业工人的义演，三十余名会员联合演出了杂耍节目。其下属的研究小组也坚持开展原来承担的推广新书曲目的研究、改革活动。

1950 年初，天津市文化艺术工作者工会建立，下设的第四委员会是曲艺、杂技演员、弦师的工会组织，简称曲艺工会，取代了曲艺公会。曲艺公会宣告解体。

**天津市文化艺术工作者工会第四工作委员会**　曲艺、杂技行业的工会组织。1950 年初建立。天津市文化艺术工作者工会(简称文艺工会)直属天津市总工会，下设六个工作

委员会，作为文艺工会的派出机构。其中第四工作委员会为曲艺、杂技行业的工会组织机构，又称曲艺工会。曲艺工会之下又分别以演出场所集中的地点为单位，在各区设立多个基层委员会。是二十世纪五十年代特有的工会三级结构形式。

曲艺工会设在和平路吉庆里五号，主任委员常宝堃，副主任委员周家桐、赵廷录。委员有雷少林(兼会计)、冯宝华(兼东兴市场基层委员会主席)、赵阔汉(兼小王庄基层委员会主席)、邵增涛(兼六合市场基层委员会主席)、刘田林(兼鸟市基层委员会主席)、索存寿(兼地道外基层委员会主席)、李庆良(兼谦德庄基层委员会主席)，还有陈士和、孙雅君、马轸华、徐田录、宗田农、赵庆维、艳桂荣、马连登、蒋轸庭、固桐晟、王佩臣、赵佩茹等。发展会员的方式为：本人提出申请，经两名会员介绍，上级工会组织批准，始成为正式会员。会员须交纳会费，数额为每月收入的百分之一。会员享有选举权与被选举权，会员的生活发生困难时，可享受工会的福利照顾。

曲艺工会的工作主要是组织曲艺、杂技艺人，宣传有关方针、政策，配合各项政治运动和重大活动。比如，1950 年 1 月底，曲艺工会派出劝购公债宣传车，到闹市区如小白楼、黄家花园、南市、劝业场等处，进行宣传演出。至春节前，又协办了赈济义演。1951 年夏协办天津市第三期剧艺工作者学习班等等。还兼管行政事务，包括扫除文盲、介绍会员参加演出团体等。1950 年 3 月 1 日，天津市文化事业管理局成立；1953 年以后，各区区政府在文教科内建立文化股，后又建立文化科，对在本区演出的曲艺、杂技演出团体及个体艺人，进行登记，加强领导，曲艺工会的工作内容逐步缩减。

1958 年文艺工会调整机构，所有的工作委员会撤消，第四工作委员会即曲艺工会也宣告结束。

**中国曲艺工作者协会天津分会**　　中国曲艺工作者协会天津分会(简称曲协分会)是在中国共产党天津市委宣传部领导下、在中国曲艺工作者协会和天津市文学艺术界联合会指导下，由天津的曲艺工作者自愿组成的群众团体。其宗旨是坚决贯彻、执行中国共产党的文艺方针，坚持文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣、推陈出新，团结全体曲艺工作者，发展和繁荣曲艺艺术。曲协分会的主要任务是团结、教育广大会员，提高会员的思想认识水平；积极发展会员，培养新生力量；组织作者和演员深入生活，创演反映时代与现实的好作品；与演出团体配合开展各类演出活动；继承优秀传统艺术，加强交流协作，促进曲艺艺术的发展提高，共同发展天津的曲艺事业。

1962 年 5 月 19 日，中国曲协天津分会筹备委员会成立并召开会议。筹委会由文化局干部和曲艺演员杨循、赵魁英、小彩舞、李润杰、张寿臣、张伯扬、林红玉、邵增涛、王田顺、姜存瑞、李庆良、常起震、王永庆等二十二人组成。杨循任主任委员，张寿臣、小彩舞为副主任委员。筹委会成立后，立即展开工作。6 月、7 月连续召开了关于化装相声、梅花大鼓的座谈会，随即组织了梅花大鼓专场观摩演出。10 月初，与天津市文化局联合举办了天津市

第一届“津门曲荟”，调动了天津市各专业、业余演出团体的演员和多年不登台的老艺人、老票友，推出了二十一场、一百一十二个节目，成为天津曲艺界的盛事。筹委会还组织专人记录整理老演员如张寿臣等的艺术经验。

同年10月13日、14日，中国曲艺工作者协会天津分会召开了第一次会员代表大会，中国曲艺工作者协会天津分会正式成立。天津市副市长娄凝先、中国共产党天津市委员会宣传部部长白桦、副部长方纪和中国曲协副主席高元钧等出席了大会。大会选举产生了理事会。筹委会主席、天津市文化局副局长杨循当选为主席，赵魁英、小彩舞、张寿臣当选为副主席，赵魁英兼任秘书长，王焚、刘瑞森任副秘书长。林红玉、边豫棠、韩德荣、陈亚南等四十人当选为理事。

曲协分会下设创作委员会、艺术委员会等机构。

创作委员会多次组织专业作者分期分批下厂下乡深入生活，写出大量反映时代精神的作品。与有关单位共同组织了《红岩》专场（1963年2月）、防汛抗洪专场（1962年10月）、雷锋专场（1963年3月）、歌唱王杰专场（1965年5月、12月）、歌颂标兵专场（1965年8月）、学习焦裕禄曲艺专场（1966年5月）等专题的新曲目演出。还组织了职工文艺会演曲艺专场（1963年2月）、曲艺创作观摩演出会（1963年6月）、暑期综合演出晚会（1963年7月）、曲艺新节目汇报演出（1963年12月、1964年3月、1965年4月）、职工业余文艺会演（1964年2——3月、1966年3月）、革命现代题材短篇西河、评书专场（1965年4月）。此外，还配合中心工作和专场演出举行了各类座谈、研讨活动。

艺术委员会组织全体曲艺工作者分曲种进行每周一次的小组活动，研究艺术革新，交流经验，展开团结互助，提高艺术质量，并深入研讨整理传统书目等问题。为提倡和推广新曲目，曲协分会还协同曲艺研究室等单位陆续编印了多期十六开油印本新曲目唱词。

1966年夏，“文化大革命”开始，中国曲协天津分会解体，工作人员并入天津市曲艺团，至1979年始恢复工作。1979年12月召开了全体会员大会，传达第二次中国曲艺工作者代表大会的精神。1980年12月25至27日召开了中国曲协天津分会第二次会员代表大会，并根据中国曲艺家协会的决议，更名为中国曲艺家协会天津分会。大会选举骆玉笙（小彩舞）为天津分会主席，丁元、王焚、刘瑞森、王济、常宝霆等为副主席，王焚兼任秘书长。

天津分会更名前后开展了大量的工作。如举办了1979年6月的“对越自卫还击战曲艺专场，“歌颂张志新”专场（1979年）；1980年1月的说书专场、职工业余曲艺专场的六台演出，2月的京韵大鼓三个专场；“五讲四美”专场演出（1981年5月），骆玉笙舞台生活五十周年纪念和演出活动（1981年12月）；刘宝全逝世四十周年纪念与演出活动（1982年11月）；天津市曲艺著名老艺术家舞台生活四十五——六十周年纪念演出及座谈会（1985年11月）；筹备并举办第二、三、四届“津门曲荟”等。又单独或与其他机构联合举办了新相

声、新曲艺、传统曲艺的演出和研讨活动，还多次与外地曲艺团体联合开展活动。1981年出版了《天津三十年曲艺选集》上、中、下三册，收作品九十六篇。1982年10月创办了分会的刊物《曲荟》。

至1985年年底的五年间，天津分会与市文化局七次组织作者集中创作，共创作作品四百0七种，其中七十九种在全国获奖。业余作者的创作有四百余篇，也有一些作品获奖。

# 研究机构、学会及出版机构

**艺曲改良社**　曲艺艺人组织机构。民国二年(1913)建立。是天津市第一个由爱国的进步知识分子与曲艺艺人相结合组成的民间团体。发起人为李仲吟、韩补青、孙挚哉、林墨青与评书艺人刘恩庆、相声艺人李德祥，经直隶督办冯国璋批准立案。凡天津的曲艺艺人包括走街串巷、卖唱为生的，无论在任何场所、以何种形式卖艺，都可成为艺曲改良社的社员。社址设在西马路讲演所。建社之后，立即展开了活动。

艺曲改良社建立初期，先后由李仲吟、韩补青、孙挚哉任社长，评书艺人刘恩庆为副社长。不久由林墨青任社长。下设六个部：编辑部、评书部、鼓书部、竹板部、杂艺部、瞽目部。

时值国民政府建立，教育民众、提高国民觉悟，提倡科学民主成为首要任务。知识分子和进步艺人注意到曲艺的社会效应，认为唱本的势力，到了乡间，比二十四史的势力都大；鼓吹社会以演唱力为最大。艺曲改良社即以改革艺曲内容即曲艺唱本为手段，达到“开通民智、改良社会”的目的。主要工作为编制词曲、组织艺人参加各种社会活动和各类演出活动、提高艺人的思想认识等等。对于社务、社员权利、义务均有明确的规定。如：社务为编制可表扬社会道德的词曲，审查意义不完备或不合理的词曲，担负社员权益保护及调解社员纠纷。

社员的权利包括：

1. 有建议、选举、被选举之权；

2. 享受所编词曲之演奏权；

3. 享受一切利益。

社员义务为：

1. 宣传宗旨、介绍他人入社；

2. 担负工作、调查艺曲状况；

3. 遵从社章、从事改良艺曲。

林墨青任社长期间，天津市于民国四年成立了社会教育办事处，由林墨青任该办事处

总董。此后的十几年，艺曲改良社协同社会教育办事处做了大量的工作。该社利用社会教育办事处的刊物《社会教育星期报》刊登社员们编写、改编的新词曲，宣传艺曲改良主张。创立词曲学习班，设立盲童词曲传习所，聘请教师，教艺人与盲童演唱卫子弟书、西城板及大鼓的新词曲。组织艺人、盲童到茶楼、茶馆、书馆演出。筹建了艺员子弟小学校。对于社员的生活、福利也做了大量的工作。除日常的资助、救济之外，每逢冬季，凡贫困之艺员皆可向社里领取钱物及食品，尤以对瞽目艺人、瞽目弦师的救助为多。

艺曲改良社的活动经费来自于社会各界的支援捐助，亦有相当部分是社员演唱募集所得。如建社之初，社员、京韵大鼓艺人刘宝全率宝全堂全体艺人与各落子馆唱手，在南市丹桂茶园举行义演，为艺曲改良社筹措经费。又如民国九年的正月初七和二月二十二日，艺曲改良社两次为该社义地、义阡的垫地基、装栅门、培土墙、建界碑等工程筹款，在西马路讲演所举办义演，演出相声、大鼓、文武戏法和新剧《拾金不昧》。经艺曲改良社奔走，同年4月，天津善堂联合会与义阡局董事李星北特划拨了西营门外毛太爷义地处的一段义阡，作为艺曲改良社的义地，用以埋葬在天津去世的外埠从艺人员。

艺曲改良社在天津的历次重大事件如自然灾害、政治斗争当中，都发挥了作用。如民国三年1月中旬(农历腊月下旬)，与公善堂联合发起筹办了城关救急冬赈义演，在丹桂茶园举行三天六场演出，囊括了在津的曲艺名角、坤角参加义演。所得全数交公善堂救助贫黎。民国四年5至6月，针对袁世凯与日本签订“二十一条”的卖国行径，天津市民展开了救国储金运动，艺曲改良社在丹桂茶园等多处举行义演，所得全数充作救国资金。更有瞽部艺人于贵堂等发起了瞽部救国储金大会，在津的盲艺人踊跃捐款。又如，在民国四年至民国六年天津市民抵制法租界工部局强占老西开的斗争中，多次发起艺人的义演、募捐。社员、京韵大鼓艺人白云鹏不仅参加义演，还将个人的演出收入献出，并在公民会事务所发表谈话，表示“愿将中法交涉真相编成曲词，到处演唱，以尽国民天职”。民国十年1月24日(农历腊月十六)全体社员发起，在侯家后义顺茶园举行什样杂耍义演，早晚两场所得悉交公善社救助社会。社长林墨青还特地将所印的敬老怜贫年画拨付茶园义卖。民国十四年，艺曲改良社更组织天津曲艺界参加声援上海“五卅”惨案爱国反帝斗争。6月20、21日，为援助上海罢工工人，林墨青、刘恩庆发起，特约全体社员和技艺魔术王福林全班、大天一全班、乐队金保安全班、万人迷(李德钖)、马德禄等，借西马路讲演所演出两场，票价每位六十枚，所得统归援沪机构。此举并带动了曲艺界的义演筹款坚持到7月。

艺曲改良社改进词曲、组织艺人、团结曲艺界、积极参与各项社会活动，都取得显著成绩，得到了全社会特别是曲艺界的赞誉。《天津志略》专门辟有第五节《天津艺曲改良社》，肯定该社改善词曲的成绩。艺曲改良社成立十余年来颇著成效。凡热心词曲之人士，有志改良之艺员，大都加入该社。二十世纪二十年代中期社员已达五百余人，出版作品亦有数十种。舆论对于该社和社员们的行动也都予以关注，比如对盲艺人义演捐款，便评价说：瞽

目人尚知救国，而一般有力量者宜如何激发天良，踊跃输资，以救国难？盲艺人如此，未知一般钜绅豪老又得如何？在艺曲改良社和社员的带动下，天津曲艺界热心公益、关心国事蔚成风气。各戏园、茶楼、落子馆都经常自动组织各类义演以襄善举。如在民国五年支援抵制法租界公部局强占老西开的爱国运动中，落子馆举办义演，凡唱手、弦师、后台伙友和前台的鲜货案、手巾把等辅助人员无不捐资，名唱手们更当场向观众劝捐。民国六年初，许多茶园、落子馆的女艺人应天津红十字会、书画慈善会筹办冬赈之约，在上权仙茶园加演曲艺，观众异常踊跃，所得颇丰。

艺曲改良社在艺人中的威望也日益提高。瞽目部原设在河东小盐店，地处偏远，瞽目人参加活动多有不便。民国十二年，在市区内河北关上一带作艺的盲艺人鉴于瞽目部成立十余年以来，从无滋事、群殴及演唱淫词等弊端发生，乃自动聚集一处，于该地带组织了瞽目部第二支部。在河北关上赵家场公议挠钩所召开了成立大会。大会议定不准唱淫词，不准滋事群殴，不准吸烟，不准嫖赌等宗旨，选举张宝珍、阎福增为正、副会长。艺曲改良社社长林墨青参加大会并讲话。自此，原瞽目部改称为第一支部。

民国十四年，天津广智馆建成，艺曲改良社乃迁入广智馆内办公。民国十七年林墨青因年老辞去社长职务。由李琴湘任名誉社长，萧维三任社长，刘恩庆任副社长，设干事二人，下设总务、艺曲两系十五股。总务系下设六股：编审股、调查股、交际股、文牍股、会计股、庶务股。艺曲系下设新剧股、鼓书股、杂艺股、评书股、霓裳股、器乐股、评腔股、竹板股、瞽目股九股。艺曲系各股多聘艺人为股员，如：刘宝全、白云鹏、荣剑尘、王佩臣、老倭瓜（崔子明）等曾先后为鼓书股股员，马德禄、张麻子、周蛤蟆、张寿臣、陶湘如、李德祥、吉坪三、张君（弼臣）、沈君（观澜）皆曾为杂艺股股员，张浩然、陈士和为评书股股员。二十世纪一十至二十年代，是莲花落发展进而形成评戏的时期，曾归属艺曲改良社的“评腔股”。

民国二十四年8月，《益世报》曾刊登艺曲改良社的专题报道，介绍甚详。民国二十六年天津沦为日本占领区以后，渐次停止活动。该社所有职责渐由其他机构代替。

**盲生词曲传习所**　新词曲宣传、推广机构。民国四年(1915)9月9日在天津设立。

民国建立之后，天津当局和社会有识之士认识到曲艺说唱在民众中的作用和价值。直隶省教育会于民国二年9月7日公决，进行“改良鼓词”，其后，艺曲改良社率先展开编新词、改旧词、审订曲目工作。民国四年，社会教育办事处成立，同时办起了盲生词曲传习所，作为培训盲艺人，传授新曲目的机构。9月9日，在社会教育办事处召开了成立会。

盲生词曲传习所设甲、乙两班，甲班额定十五人，一年毕业；乙班额定十人，两年毕业。聘请陈凤鸣、李俊山分任两班的教习。传授的内容主要为经过审订或修改、改编的曲词，以抵制长久以来流行的陈腐、低级的各种时调小曲；通过新曲目的演唱和传播来提倡科学与民主的新风尚。至民国六年，已由社会教育办事处辑录、印行了甄选过的子弟书百余种，提供给盲生演唱。曲种主要为子弟书、卫子弟书、西城板等。后增加了时调（如〔拉哈调〕）、大

鼓和单弦牌子曲等。

盲生传习所也自编新词。如教习赵瀛洲、王静波编了《学校赞》(西城板)来宣传新型学校的面貌和先进的教学内容。赵瀛洲还编了《菊花赞》(西城板)等,供学员演唱。

盲生词曲传习所自民国初年至二十世纪三十年代,上演多种新曲目,并积极参与宣传、义演等社会活动。天津沦陷时,终止活动。

**天津社会教育办事处**　通俗教育机构。民国四年(1915)由直隶省教育会、直隶省学务会议设立。特聘天津学界闻人、当时的艺曲改良社社长林墨青任总董。



天津社会教育办事处旧址

社会教育办事处创办了十六开册页的周刊《社会教育星期报》,用以刊发有关曲艺等方面的政令、指示、条例,报道艺曲动态,发表文人和艺人编写的曲词以及有关文章。同时建立盲生词曲传习所,招收盲人和盲艺人,教授文化、新词曲。又在城厢左近设立了五处宣讲所(初亦名为讲演所),供艺人演出新编的曲词和时事曲目,并派有专人读报。为贫苦人家子弟设半日制小学,课余时间组织小学生售卖新编的曲词。社会教育办事处与艺曲改良社、剧艺研究社等一起,做了大量的工作,仅唱词、剧本审核一项,在最初的两年中就搜集了子弟书钞本三百余种,逐一检阅,选出一百多种有益于风化、与通俗教育宗旨不相悖者,陆续印发,供艺曲改良社的社员和盲童、盲生学习演唱。还发动社会各界力量,组织了大量曲艺演出活动,如与公善堂联合举办义演以救助灾民;在《社会教育星期报》上发表文章,表彰先进的艺人,如白云鹏参加义演并另捐款项作为抚嫠储金和编演新曲目等就都特地发了短讯。民国十四年在西马路建成广智馆,为艺曲改良社、盲生词曲传习所及讲演队等提供了基地。

社会教育办事处的活动于日本发动大规模侵华战争时停止。

**西河鼓曲改革研究社**　民国三十八(1949)年5月成立。是天津解放后曲艺艺人自己建立的第一个曲艺改革组织。由西河鼓曲演员郝庆轩等发起,经中国人民解放军天津军事管制委员会文艺处批准建立。

郝庆轩原在大连演出。大连解放后,任曲艺艺人组织的书词工会负责人。民国三十七年春节,郝庆轩辗转回到天津。1949年1月天津解放后,他鉴于大连书词工会组织艺人政治学习,提高觉悟,能够自觉坚持说好书和改编革命新书目的经验,决心在天津成立相同的组织,发动艺人们进行政治学习与业务改革研究。郝庆轩与西河鼓曲艺人张连仲到天津市军事管制委员会文艺处提出申请,得到批准,于民国三十八年5月,由文艺处干部赵魁英等召集西河鼓曲演员在东兴市场大玉乐书场开会,正式成立西河鼓曲改革研究社,在河南路三十一号郝庆轩的家中办公。经投票选举,张连仲为理事长,郝庆轩为副理事长,张起荣、田士杰、马连登、宗田农等人为理事,马连登为组织股长,赵田亮为宣传股长,田起山为

总务股长，王起仁为福利股长，工作人员有陈树宽、张增义等。社员包括演员及弦师共有一百五十余人。经费由社员量力交纳，田士杰负责收缴管理。

西河鼓曲改革研究社成立以后，在相关的文艺方针政策指导下，团结广大西河鼓曲演员，一起开展活动。经过听政治课、学习社会发展简史，很快提高了政治认识与思想觉悟，对《三侠剑》、《五女七贞》等内容不健康的书目，自动停演。并有二十多位研究、创作人员，编写新段子，在广播电台广播。郝庆轩每天演出传统书目前，先说一段新书目《吕梁英雄传》，其他社员也经常在开场时加演本社创作或改编的、歌颂新社会和新人新事的小段，如《艺人翻身记》等。西河女演员艳桂荣于1950年春节到大众曲艺社所在的玉壶春茶楼，赶场演出新段子《张定宝参军》，还得到文化界名人如钟惦棐等的高度评价。

1950年，西河鼓曲改革研究社名义上一度纳入曲艺公会并更名为曲艺公会西河组。同年，天津市文化艺术工作者工会（简称文艺工会）建立，西河大鼓演员、弦师都参加了文艺工会。曲艺工会展开工作后，西河鼓曲改革研究社的活动渐少。1953年夏，各区评书、西河演员陆续组成业务学习研究组织。下半年各区人民政府文教科设立文化股，与本区的评书、西河鼓曲研究组建立领导关系。西河鼓曲改革研究社失去存在意义。至1953年7月，郝庆轩、李长江、田起山等将该会人员名单、印章、家具清册等送交市文化局，西河鼓曲改革研究社正式宣告解散。

**天津人民广播电台业余曲艺创作组**　业余曲艺创作机构。1951年建立，负责人为王焚。

天津人民广播电台为把广播办出天津特色，满足广大听众对广播曲艺的需求并能够迅速、及时反映现实、丰富广播节目，组成了业余曲艺创作组，拟订了业余曲艺创作组的简则：在中国共产党的领导下，成员坚持业余、自愿原则，互相学习，切磋交流；定期举办讲座，请专家主讲，帮助创作组成员掌握创作规律，提高写作水平。每星期日上午在广播电台活动。主要成员来自于中学教师、干部、职员、店员、工人，待业青年，有樊弢夫、姜旭、王允平、杜放、朱学颖、李世瑜、徐克疾、李炳德、陈寿荪、陈笑暇、刘家昌、张章等。

业余创作组创作了大量曲词，为多个曲种提供了演唱的材料。许多作品被业余和专业演员演唱、传播，还有的灌制了唱片，在全国发行。较重要的作品有樊弢夫的单弦《歌唱劳模张淑云》（石慧儒演唱，中国唱片社灌制唱片），王允平的单弦《罗盛教》，杜放的京韵大鼓《野猪林》，朱学颖、张剑平的单弦《邱少云》，姜旭的单弦《高炉上的花烛之夜》，李世瑜的快板书《朝鲜的妈妈》，徐克疾、王允平的单弦《贞节牌坊》，朱学颖的梅花大鼓《不见黄娥心不死》（是天津市梅花大鼓改革的第一个曲目）。此外还有陈笑暇的论文《从相声的"学"谈起》等。

该组1956年移交给天津市群众艺术馆。有的成员仍从事业余创作，如樊弢夫、姜旭、李世瑜、刘家昌等。另一部分成员后来转入专业团体进行创作，如王允平、杜放、朱学颖、陈

笑暇、张剑平等。

**评书研究小组**　　研究、推广评书新书目的小型团体。由演员自发组织。

1953年夏，天津市文化局明令禁演天津特有的评书《混混儿论》和《奇案》、《奇谈》等书目，并留出四至六个月时间，以便演员学习其他传统书目或反映现代生活的新书目。



评书研究小组成员
于枢海

当时，《沽上英雄谱》（《混混儿论》的一支）的创演者马轸华和师兄蒋轸庭、弟子于枢海同在鸟市万恒茶社演出，立即响应，三人组成了评书研究小组，着手研究说新书和改造传统书目。马轸华与于枢海停演《沽上英雄谱》，改演其他传统书目，同时学习准备演出的革命故事新书目。蒋轸庭提出在研究小组内进行经济互助，即由他自己较多的演出收入中，提出一部分补助说新书的于枢海。后议定了具体做法，即是蒋轸庭、于枢海、马轸华三人每天提出个人收入的百分之四十，作为公积金，除必要的开支外，所余款额到月末平均分配。这一经济互助办法为各区随后相继建立的书曲学习研究组提供了经验，对推动新书（曲）目的演出，起到很大作用。

评书研究小组获得更多评书演员的支持，许多老演员也主动参与其事。在书目方面，马轸华得到蒋轸庭大弟子张枢润以及王立荃的协助，学说《水浒》。评书老艺人刘傑谦把自己的书目《小五义》传授给于枢海演出。姜存瑞也经常参加学习活动。万恒茶社经理刘万恒为支持小组的工作，将条件较好的柜房提供给小组用于开会学习。1953年8月，马轸华改演《水浒》、于枢海改演《小五义》后，仍在万恒茶社演出。

1954年春，于枢海演出了《新儿女英雄传》、《吕梁英雄传》等新书目，一炮打响，演出成绩与上座率都超出预期效果，得到听众的肯定。此后，继续演出了《战斗在大清河北》、《铁道游击队》等，新书目的演出始终未间断。

评书研究小组一直由市文化局直接领导，故演员们戏称其为“直辖市”。为便于统筹工作，1954年市文化局将评书研究小组移交城厢区文教科，与该区新建立的书曲学习研究组合并，成为后来建立的城厢区书曲队的基础。同年，马轸华病故。评书研究小组也告结束。

**天津市文化局曲艺研究室**　　曲艺研究机构。1962年成立。隶属天津市文化局。负责人王焚，成员有王允平、陈笑暇、魏沁昌、陈运铎等。地点在和平区哈尔滨道益友坊，与天津市曲艺团同楼办公，配合协作，其财务、人事即由曲艺团代管。

为系统地研究天津曲艺，曲艺研究室组织人力编写了《天津时调史》（姚惜云编写），《京韵大鼓史》（王家齐编写）。记录、校订了京韵大鼓白（云鹏）派曲目以外的部分唱词。

曲艺研究室组织和鼓励新曲（书）目的创作。组织作者和演员深入工厂、农村，写出新

作品，其中较为成功的长篇书有李庆良的评书《打谷场上》(曾被改编为评剧演出)。在经济上支持邵增涛顺利完成评书《大闹铁路局》的创作。还组织人力，创作了大量短篇鼓曲作品，为多届曲艺专场的演出和曲艺会演提供了脚本。

曲艺研究室组织演员间的艺术交流。鼓励老演员对青年演员进行“传、帮、带”。又多次组织演员与外地同行进行艺术交流，如1963年8、9月，为评书演员袁阔成来津的演出组织了两次观摩专场，并由魏沁昌速记整理，印发给演出评书、西河大鼓长篇书的演员以供座谈。与中国曲协天津分会筹备委员会协作，举办了第一届“津门曲荟”。还与有关单位共同组织了学习雷锋、学习王杰、学习焦裕禄、歌唱工业生产先进标兵以及歌唱天津抗洪胜利的专场演出。

1966年“文化大革命”开始后，该室人员并入天津市曲艺团。曲艺研究室解体。

**天津市艺术研究所曲艺研究室** 曲艺研究机构。1979年7月原天津市文化局曲艺研究室恢复建制，改称戏剧研究室并扩大了职辖，曲艺研究室成为它的一个组。此后，曲艺研究组与中国曲协天津分会、天津市曲艺团、群众艺术馆等单位协同开展工作。

1984年初，以戏剧研究室为基础扩编升格，成立了天津市艺术研究所。下设曲艺研究室、戏剧研究室两个业务部门。曲艺研究室成员有耿树青、陈笑暇、刘琳、贾立青等。工作范围较广，如曲艺现状的调查、研究，协助演员整理经验，参与有关活动等。继续与曲协天津分会、群众艺术馆等配合、协作。10月，与天津市文化局签约，承担了《天津曲艺史》的编写任务。

**天津市相声研究会** 天津曲协分会组建的群众性艺术理论研究组织。挂靠在曲协天津分会。1983年8月成立。8月6日在科学会堂召开了成立大会。专家、教授、理论工作者、作者、专业和业余相声演员近百人参加并成为会员。中国共产党天津市委员会宣传部副部长马献廷、天津市文学艺术家联合会秘书长丁元、天津市文化局副局长刘瑞森出席大会并在会上讲话。侯宝林、方成、何迟也都作了发言。中国曲艺家协会发来了贺信。

大会选举何迟为名誉会长，常宝霆为会长，苏文茂、刘文亨、薛宝琨为副会长，李宝华、刘梓钰、陈笑暇、马庆山等为常务理事，魏文亮等十五人为理事。王鸣录为秘书长。大会通过了天津市相声研究会章程。贯彻“百花齐放、百家争鸣”、“推陈出新”文艺方针，提倡理论联系实际的学风是其主要宗旨。7日至9日举行了第一届年会和一系列活动，包括：赵佩茹捧哏艺术研讨会、相声艺术讲座和学术交流会等。还在第一工人文化宫举行了相声新作品演出。

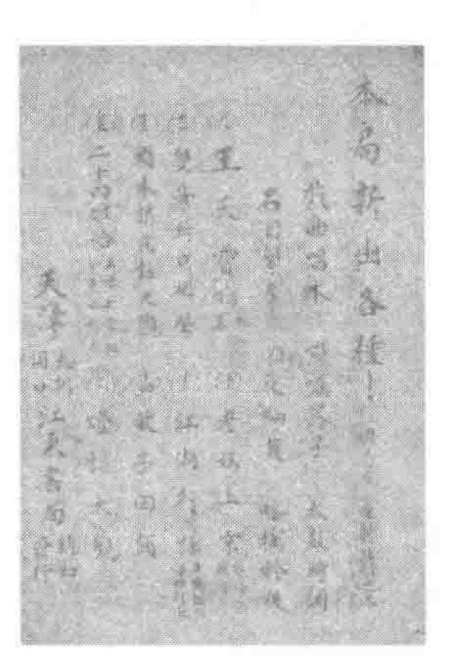
研究会成立后，就探索相声艺术规律、推出新人新作品、推动相声艺术发展等方面开展了大量工作，积极参与全国和地区的各项有关活动，并支持和鼓励成员进行各种尝试。研究会的成员也做出许多成绩。如1984年6、7月间，研究会组织部分演员、作者、理论研究人员参加了在青岛举行的全国相声评比演出及讨论会，扩大了研究会的影响。9月1日

至 7 日，在本市第一工人文化宫召开了第二届年会，并举行了三场新相声演出会和学术讨论会。天津、北京、南京、苏州、常州等地近百人出席，侯宝林应邀出席并被聘为名誉会长。随后，全国相声评比揭晓，9 月 9 日研究会的有关人员到沈阳出席了发奖大会，部分获奖演员返津后作了公演。12 月 1 日至 5 日，研究会再次组织本市专业、业余演员二十余人赴北京，在西单剧场和长安戏院演出了相声大会。

自研究会成立至 1985 年底的二十八个月内，研究会开展的活动累计有：讨论作品二十八次，学术讲座、学术讨论各五次，内部观摩演出三十五次，演出新作品专场两次共八台，推出新节目三十个。多名会员出版了曲艺作品集和理论研究专著。在全国相声评比中，会员的作品和演出也多次获奖。

**天津江东书局**　印刷、发行一体的出版机构。民国时期建立。江东书局总局设在上海市的新北门口。天津江东书局开设在大胡同南口。承印各种书画刊物、曲词、戏曲脚本，兼营文具。印有详细的目录供用户函索。二十世纪二十至四十年代，江东书局印行了大批曲艺唱本，种类繁多，凡大鼓、时调、小曲、子弟书、莲花落、数来宝、太平歌词种种，应有尽有。还印行了许多曲艺唱片的唱词。其中较少见的唱词除《老妈上京》“辞活”、“开嗙”外，有《二十四拉哈》、《正打骨牌》、《续打骨牌》以及“生意江湖话”等等。对于曲艺的普及、推广起到一定的促进作用。

江东书局印行的唱本为三十二开小册子，有总的编号。每册封面详细开列该册的内容，用彩色印制，画面多取与内容有关的情节绘制。如第三八四号《戏小姨》，录有《戏小姨》(莲花落、鼓词)、《现时现报》(小戏)、《四卖》(莲花落)、《丢姑爷含冤》(鼓词)四种，于封面上分主次以大小不同的字体写明曲名，配以三十年代装束之“戏小姨”情节的人物画。画面周围饰以梅花图案。封底通常为新书预告或广告、后记类的文字。江东书局所印的这类唱本一般每册的篇幅在十页以内，视所载曲词之长短可以一出戏一册或多个曲目合为一册。通常每页文字竖排为十七至二十三行，每行四十字；同一册中，排版密度亦不相同。售价低廉，每册不过三四分。


本局新出各種

天津江东书局
唱本封底

四十年代后期，上海总局撤销了天津江东书局。

**天津聚文山房书局**　编辑、印刷、发行一体的出版机构。二十世纪二十年代至四十年代开设在河东特别二区菜市内(即原奥租界，今河北区建国道一带)。

聚文山房书局出版了大量曲艺唱本，除单册外，还将曲词以“汇刊”、“大汇刊”、“小汇刊”形式编印、发售。如“大鼓小汇刊”即出版了多集。新曲目出现时，聚文山房迅即出版以该曲目唱词为主的单本，如《枪毙屈香九》、《小两口凑趣》等。它还将新出版之曲艺唱片的唱词汇集编印成册，迅速推向市场。其刊印的唱本为小三十二开，彩色或套色封面，唱段名

称均分主次用不同字号列于封面，配以彩色或套色人物图像，有时是艺人的便装或剧装照，有时是时装仕女照片或绘画。封底大多为经营内容的介绍、新书预告及唱本目录。如第二百五十三册，共刊出时调《杈杆写法国》、《杈杆劫狱》、《秦楼悲秋》、《七月七》、《喜荣归》和鼓词《改良妓女诉冤》六则。其中《杈杆写法国》为全文，封面上以大字标出，其余均是唱片的唱词，系赵宝翠、赵小福与焦金池等人所唱，题目用较小号字体排印。中间为女艺人花云仙便装照。聚文山房书局所印唱本每册包括的曲段数目不等，多的可有七八段。篇幅均在十页以内，每页竖排十四至十七行，每行三十一字，同一册中常出现排印密度不同的情况。刊印唱本之外，聚文山房还经营各种文具。



天津聚文山房
唱本目录

聚文山房所印唱本，不仅推广、普及了曲艺，还具有保存曲艺精品、曲艺文学的价值。

# 天津曲艺机构一览表

| 名　　称 | 性　质 | 时　间 | 负责人 | 组　　成 | 活动内容及方式 | 备　　注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 通俗讲演所 | 民众宣传教育机构 | 二十世纪一十至三十年代 | 社会教育办事处 | 全市共设七处，其中的第五所在河北堤头，第七所在南马路 | 组织群众集会，讲报、演讲、曲艺演出。<br>由社会教育办事处派出讲报及宣传人员。由艺曲改良社等机构组织艺人演出 | 后改为宣讲所 |
| 艺剧研究社 | 编辑创作机构 | 二十世纪一十年代至二十年代 | | 成员有补庵等 | 组织作者编写新曲词，选编和改写旧有曲词。利用《社会教育星期报》发表，并提供给艺人演唱 | 《劝崇俭》、《学校赞》、《欧阳春看破绿林》、《好胡涂》等均被传唱 |
| 演剧募捐委员会 | 募捐组织机构 | 民国十四年(1925)成立 | | 社会局派员，约角人代表及艺人代表 | 发动和组织杂耍艺人、落子馆唱手等演出，开展活动，募集赈灾用款 | 民国十四年(1925)6月组织各落子馆与戏园联合义演；7月，组织权乐、华乐、群英等落子馆义演 |
| 曲词研究班 | 曲词修订 | 民国二十九年(1940)5月15日成立 | 市教育局 | 设在南门东第七新民教育馆。面向社会招收学员<br>聘张寿臣、常澍田等任教 | 指导学员学习词曲知识，组织学员修改词曲，编写有教育意义的曲词，分发给艺人演唱 | 至民国三十四年(1945)后停办 |

（续表一）

| 名　称 | 性　质 | 时　间 | 负责人 | 组　成 | 活动内容及方式 | 备　注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 和平游艺社 | 演出团体 | 民国三十年(1941)成立 | 侯一尘 | 在天津的曲艺演员，包括联义社主要成员小蘑菇、荷花女等 | 专应各处大小堂会演出 | |
| 游艺宣传协会 | 行会机构 | 民国三十三年(1944)1月15日 | 市政府 | 在天津演出的各行艺人。下设各行业组。蒋轸庭当选为主席委员，佟浩如、戴少甫当选为常务委员，白云鹏系鼓曲组代表，并当选为委员 | 定期召开会议，适时改选。组织演出活动 | 直接受沦陷时期市政府控制，抗日战争胜利后解体 |
| 曲艺改进会 | 组织管理机构 | 民国三十六年(1947)3月15日成立 | 社会局 | 社会局指定白云鹏、曹宝禄为负责人。并责令白云鹏、司静仑等筹备成立大会 | 审订曲词，组织演出 | 至民国三十七年(1948)年底解体 |
| 青年剧团 | 综合演出团体 | 1949年夏至1950年冬 | | 曲艺、杂技为主，兼演话剧。成员有阎秋霞、富少舫、张伯扬、花云宝、闻书屏、阎笑儒、武艳芳、小龄侠、孙玺珠、郭全宝等 | 天津市军管会文艺处扶植建立。在中原茶厅、天祥屋顶、燕乐、新声戏院等处演出。成员并参加各种大型活动如义演等。又曾与同德女子剧团徐家华等合作演出 | 配合宣传，上演除旧布新节目。富少舫等被选入曲艺公会的执行机构 |

（续表二）

| 名称 | 性质 | 时间 | 负责人 | 组成 | 活动内容及方式 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 天津市文联曲艺创作组 | 业余曲艺创作组织 | 1950年初至1951年 | 王焚 | 由专业、业余词作者及演员组成。主要有陈寿荪、张剑平、张国贤、刘吉典、阎凤华、沈文祥、富少舫等 | 每周日在文联活动。探讨曲艺艺术，创作新曲目 | 有作品集数种，由天津人民出版社出版 |
| 戏剧编导研究委员会曲艺组 | 曲艺研究编辑组织 | 二十世纪五十年代初 | | 1950年10月22日成立。直接受文化局领导，后归入文联，成为戏剧曲艺工作者协会的一个部门 | 推进曲艺创作使之成为群众性工作。配合政策法令及运动，收集、选编作品。开辟、主编《新生晚报·新戏曲》双周刊 | 编辑曲艺丛刊多集。如《姚大娘捉特务》、《反对美帝武装日本》。编辑《新曲艺丛书》多集 |
| 西河评书业务改革学习组 | 业务学习组织 | 1953年秋至1956年秋 | | 属文艺工会第三十八基层委员会。设在大沽路静远里。主要成员为李庆良、张溪永、张枢润、刘立福、范相华等 | 每周定时集会。改革传统书目，演出优秀传统书目。建立基金制，帮助演出革命故事新书目的演员（每人提出收入的百分之二十补贴因说新书收入较低者） | 1954年至1955年演出了新书《铁道游击队》、《吕梁英雄传》、《战斗在大清河北》、《新儿女英雄传》、《艺人翻身记》等 |
| 七区书曲研究小组 | 曲艺业余研究组织 | 1954年6月下旬成立 | 文教科 | 以在六合市场一带的书曲艺人为主组建。七区人民政府领导，文艺工会六合市场委员会协助工作 | 研究、改进评书、西河大鼓长篇书目的内容和表演，推行新书目 | 存在约一年余 |

（续表三）

| 名　　称 | 性　质 | 时　间 | 负责人 | 组　　成 | 活动内容及方式 | 备　　注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 城厢区业余相声队 | 曲艺业余演出团体 | 1955年至1957年底 | 杨志刚<br>石世昌 | 由热爱相声艺术的青年及学生组成。主要有李永华、郭欣、杨毓强、高桐文、王英俊、王英杰、石世昌、杨志刚、房国群(口技)等 | 每周在星火俱乐部和幸福俱乐部分别举行一场相声大会。深入厂矿，慰问演出。内容以传统节目为主 | 演出活跃，艺术水平迅速提高。后有不少人进入专业团体，取得一定成就，如杨志刚、石世昌、郭欣等。1957年大部分成员调去其他团队，至年底自行解散 |
| 和平区相声队 | 曲艺演出团体 | 1955年至1958年 | 班德贵<br>于佑福 | 成员有阎笑儒、尹寿山、刘玉凤、黄铁良、史文翰、刘文亨、刘文真、李鸣岐、耿宝林、高英培、范振钰、尹秋雯、尹笑声、赵心敏、张嘉利、于宝林、冯宝华等，主要演出于声远、连兴茶社 | 每日早晚演出两场相声、双簧，或自午后至晚上连演。曾与和平区曲艺队合演曲艺剧。集体所有制。演员依大小份每日分配收入 | 曾于1958年在大观园上演新排之六六化装相声(即六人合演)。1958年并入和平区曲艺杂技团 |
| 南开区相声队 | 曲艺演出团体 | 1955年至1962年 | 张佩如 | 田立禾、任鸣启、杨少华、马志存、李洁尘等 | 在南开区范围内中小型场所演出。集体所有制 | 曾于1958年在大观园上演新排之六六化装相声(即六人合演) |

（续表四）

| 名称 | 性质 | 时间 | 负责人 | 组成 | 活动内容及方式 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 河西区曲艺队 | 曲艺演出团体 | 1956年夏成立 | 李来福 | 以在河西区演出的演员为主组成。由朱文良发起，成员有李玉花、朱凤霞、屈振庭、岳小霞、吴立凤、魏墨香、刘云霞等 | 含时调、单弦、河南坠子、清唱等曲种，并演出小型曲艺剧。以演出传统曲目为主，也移植上演天津市曲艺团的改革曲目。<br>独立演出，独立核算，仍按集体所有制办法，收入留公积金后按份分配 | 1956年底与河西区书曲队合并，建立河西区艺术团。1959年解散 |
| 南开区书曲队 | 曲艺演出团体 | 1956年至1962年 | 郝秀琴 | 由在南开区活动的个体说书艺人组成，有顾存德、张健声、张立川、张阔峰、邵增涛、王林贵、王桂茹、孙鹤兰、李起鹏、王艳永、王凤永及弦师王连三、王连兴、徐远明、韩起海等 | 主要曲种为西河大鼓、木板大鼓、评书与北京琴书在中小型书场、茶社演出。演员与书场、茶社分成劈账。一日一清 | 创演之现代书曲目《盐海怒涛》、《大闹西车站》及新编传统题材之《无盐娘娘》、《吕四娘》等均是天津重要书目 |
| 城厢区艺术团 | 曲艺演出团体 | 1957年至1958年 | 黄文质 | 规模较大的曲艺团体。分为曲艺一队、二队、三队、相声队、书曲队和杂技魔术队，林红玉、张玉昆、杨少奎、刘田林等分任各队队长。各队自有乐队 | 演出于全市中小型剧场及书场、茶社。<br>集体所有制，收入与场所劈账后，演员依大小份分账，日清日结 | 1958年城厢区撤销，并入红桥区曲艺团 |

（续表五）

| 名　称 | 性　质 | 时　间 | 负责人 | 组　成 | 活动内容及方式 | 备　注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 群众业余艺术学校 | 业余教育机构 | 1958年5月开课 | | 授课教师有郭荣启、张剑平、王艳秋等 | 曲艺为该校所设艺术门类之一，分相声、单弦、西河大鼓、京东大鼓及三弦等共六个班 | 六十年代初停办 |
| 天津市职工业余相声队 | 业余演出团体 | 1959年底至1961年 | 杨少华<br>杨志刚 | 由企业职工自发组成。主要有杨志光、马志存、李浩然、刘学仁、王洪琪、郭金明等 | 演出相声、快板、山东快书等<br>每周演出二至三场，主要在工矿企业内部演出。内容以传统节目为主 | 不少成员后转为专业演员 |
| 天津市业余艺术学院 | 业余教育机构 | 1960年4月3日开学 | | 全名为天津市业余艺术学院戏剧曲艺系。聘音乐学院、文联有关协会的专家学者任教 | 天津第一所业余艺术专科学院。共设四个系，四十三个班，招收一千0四十二名学员 | 六十年代中期停办 |
| 和平区业余相声队 | 业余演出团体 | 1977年成立 | 马洪信 | 成员以和平区企、事业职工为主，亦有外区职工参加活动。成员有邓继增、吴刚伦、马洪升、李金宽、程广德、华士泉、李增年、郝晨、杜国芝、金旺、高吉林、高吉庆等 | 在和平区文化馆及市、区各场所演出相声、快板书。与相声创作组配合，结合形势不断上演新节目。演出以新创作品及优秀传统曲目并重。二十世纪七十年代末有营业性演出。曾在红卫兵剧场演出专场 | 1977年组织了本市“文化大革命”结束后的第一个相声专场。阵容整齐，获奖较多，有较大影响。不少成员后来成为专业演员，如杜国芝、高吉林、马洪信等 |

（续表六）

| 名称 | 性质 | 时间 | 负责人 | 组成 | 活动内容及方式 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 和平区业余曲艺队 | 业余演出团体 | 1978年成立 | 马洪信 | 演员来自和平区企、事业单位的职工。主要有康俊英、甄金堂、邢慧琴、邢慧敏、张丽、房桂萍等 | 演出京韵大鼓、京东大鼓、单弦、天津时调、联珠快书、快板书、乐亭大鼓、徐州琴书、山东柳琴等曲种。每周两次排练或演出。经常邀请曲艺名家讲课，帮助队员提高表演水平 | 坚持配合形势创演新节目。进行宣传或慰问演出，完成区领导部门下达的各项任务<br>培养出房桂萍、张丽等优秀业余演员 |
| 河东区文化馆相声队 | 业余演出团体 | 1978年成立 | 陈树宽 | 演员均为本区各行业职工。主要有徐德魁、王智勇、刘德印、李宝忠、于鹏等 | 演出相声、天津快板等曲种<br>以河东区文化馆为主要活动地点 | |
| 河东区文化馆曲艺队 | 业余演出团体 | 1978年成立 | 陈树宽 | 由在河东演出的书曲演员组成。主要有张树兴、崔连生、王起胜、咸裕棠、刘连书、薛祥吉等 | 以河东区文化馆为主要活动地点<br>主要演出评书、西河大鼓的长篇书目 | 1979年底建立河东区书曲队，曲艺队大部分转入书曲队，而曲艺队仍继续活动 |
| 第一工人文化宫职工业余曲艺团 | 业余演出团体 | 二十世纪七十年代成立 | 第一工人文化宫 | 由各行业职工曲艺爱好者组成，主要有董湘昆、王家骏、宋文贵、甄金堂等 | 演出相声、天津时调、天津快板、山东快书、快板书、单弦、京韵大鼓、京东大鼓、山东柳琴、梅花大鼓等曲种 | 1980年12月中旬曾应北京市劳动人民文化宫和宣武区俱乐部的邀请，赴北京演出一周，演出以新作品为主 |

（续表七）

| 名　称 | 性　质 | 时　间 | 负责人 | 组　成 | 活动内容及方式 | 备　注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 和平区业余相声创作组 | 业余创作组织 | 1980年成立 | 马洪信 | 由市区内曾发表过文艺作品的教师、职工组成。主要成员有许国强、康林江、张永生等 | 每周活动一次。邀请名家辅导，帮助成员提高创作水平，为业余相声队提供作品 | 有的成员后转为专业作者，如张永生 |
| 南开文化宫书曲队 | 业余演出组织 | 二十世纪八十年代初 | 丁润洪 | 由中年书曲演员组成，主要有王桂茹、孙久龙、于枢海、刘立福、李祥增等 | 在全市各书场、文化站演出评书、西河大鼓 | 注重创演新书，其中《借尸还魂》（短篇）获1984年市级奖 |
| 天津市曲艺团业余创作组 |  | 1984年12月14日成立 |  | 由曲艺团直接管理 | 定期组织学习，讨论作品 | 为繁荣曲艺创作、壮大曲艺创作队伍而设 |
| 天津市曲艺团青年演出队 | 专业曲艺演出团体 | 1985年8月3日成立 | 张志宽等 | 成员主要有张志宽、籍薇、高辉、刘秀梅、杨雅琴、戴志成、郑健、刘亚津、王宏等 | 独立演出于市区各场所。1985年10月下旬至12月中旬，赴河北省邢台、邯郸及河南省安阳、新乡等市演出，四十五天内演出五十余场 | 增加了青年演员演出的机会，提高了技艺，扩大了影响 |

# 演出场所

天津的曲艺演出场所，据不完全统计，见于记载的先后有近六百处，主要分布在市区。

这些场所，有的是"应运而生"的一时产物，也有的历经劫难。年代久远、营业上百年者有之，从开幕到歇业仅仅五天者亦有之。多的时候星罗棋布，同一时期可有一百四十余处演出，少的时候全市总共不足十处。在密集的地域里它们望衡对宇、比邻而设，像东兴市场一处就有二十几家场、馆，而同一时期的原英租界却一间都没有。

这些场所，有的演出纯杂耍，有的是杂耍与戏曲、话剧、电影等合演。有的演出什样杂耍，有的只演出单一的曲种。有的常年演出，每天上演一至四场；有的只作阶段性、季节性演出，或是只承接某种性质的演出。而且有的豪华，有的简陋；有的以露天游艺为号召，有的索性连围墙都没有。它们的容量，大的可接纳观众一千余位，小的却只能容几十人。

这些场所，清代相对集中在北门外、侯家后。清末逐渐向南迁移，形成了民国初年以南市为中心的格局，然后在短短十几年的时间内完成了向法、日租界的转移，进而造就了一个全新的场所群。不同的历史时期，曲艺演出场所的演变，与观众群一起对于曲艺的发展具有决定作用。

天津的曲艺演出场所种类齐全，主要的有明地、书馆、杂耍场馆（包括曲艺厅、剧场）、落子馆、小班和广播电台、电视台等，此外，有时民宅也是个体艺人演出或大型堂会演出的地方。

清代的曲艺演出场所以明地、落子馆、小班和书茶馆为主。

明地的兴起始于清代。所谓明地，是指人烟稠密、适宜曲艺演出的庙会、集市、码头、街头等处的空地。艺人在这些空地上演出，就是"撂地"，也有称为"撂土地"的。到明地上去演出，叫做"上地"或"上地儿"。艺人较长时期在一处"地上"演出，称做"靠地"。

清代，天津有不少明地。城内空地较少，明地不多。最重要的两处，一在天津河间兵备道衙门的东、西辕门以里，位于东门内大街路北、文庙以西。这里地势宽阔，聚集着不少小摊贩和跑江湖卖艺的。曾在这里长期说唱的艺人有宋五、胡十、霍明亮等，光绪二十年(1894)刘宝全就在此拜霍明亮为师。民众简称此处为"文庙西"。一在城守营都阃府东墙根。城守营都阃府又称中营，驻有清军，位于西门内迤北神机库一带。在这块明地上，有木板大鼓艺人长年说唱《大宋八义》、《明英烈》等长篇大书。人们叫它"中营"。城外，紧挨着

城墙还有两块明地:西城根以及与西城根相连的一小段北城根。艺人以城墙为屏障撂地说唱,观众非常踊跃。西城根一度成为天津最大最兴旺的明地。光绪二十七年(1901)拆城改路,这两块明地也就消失,而西门外的三角地以及西北城角的大伙巷、西南城角的赵家窑等处则随之兴旺起来。

天津是北方少有的海漕中转城市,码头明地、码头曲艺就成为天津的独有景观。从金代起,天津逐渐形成了几个重要的码头。

一是三岔河口。金、元时期海漕的中转接运工作都在此进行,这里成了漕运的咽喉。当时,海漕分春运、秋运两次北上,运量与年俱增,每次接运都持续两个月以上,大量漕船集中在此以及北门外南运河一带等候。元张翥《代祀天妃次直沽》诗"晓日三岔口,连樯集万艘"形象地描绘了这种盛况。这种情况一直延续到清末,到天津至奉天(沈阳)、至北京、至汉口的铁路通车之时。

一是今怡和街、芥园街一带。即金代所建直沽寨,位置在杨柳青与天津旧城之间的永丰屯左近。明代,此处设有集市。清康熙年间,这里的集市虽被废止,但城西北沿河一带旧有杂粮店,商贾贩粮资运北京通州,商民均便,逐渐发展为天津最大的粮食集市——西集。凡经南运河到天津来的粮船,均在此处停靠。于是南运河的南沿也云集了众多船工,形成一块热闹的明地。庚子年以后运河航业日见萧条,这块明地也随之消失。

另一处是北开,它是经子牙河、大清河来津粮船的集中地,是清代天津的重要粮食集市之一——北集。粮秣成交量仅次于西集。

沿河一带凡船工、搬运工人作息的地方,大多有包括曲艺艺人在内的江湖艺人撂地。天津商务汇集,贸易蕃盛,所需劳力愈来愈多,搬运工的人数激增。而当大量的漕船和粮船、货船在码头上等待装卸时,这些船上的船工们也就有了闲暇。因而,搬运工和船工也就成了撂地曲艺的忠实观众。清末,铁路修通以后,海河的运输受到极大的影响。靠近河沿的明地除北开外,基本都消失了。不过,由于人口增加,城市发展,有些明地衰落,有些明地却兴旺了,同时还衍生出一些新的明地,比如城南洼,即三不管地带,显示出繁华区域南移的趋向。

天津的庙会,也是曲艺撂地的场所。走江湖的艺人对各地庙会的日期都会记得烂熟,届期必到。庙会上不仅百货毕集,各种曲艺和其他江湖技艺也不可或缺。没有它们的点缀,庙会就不成其为庙会。清代,天津庙宇林立。《津门杂记》记载了光绪十年前后它们的分布情形,计城内四隅二十八座、东西南北四门外六十七座、距城稍远的河东与河北四十一座。除清真寺、天主教堂、耶稣教堂和专祠、家祠之外,共一百三十六座。庙宇多,庙会就多,正是艺人撂地卖艺、民众听书听曲的绝好去处。

艺人撂地,起初没有固定的场地,大多采取"画锅"拉场子的办法:先设法吸引过往的行人驻足围观,然后开始卖艺。后来,明地上一些艺人集中、观众密集的场地相对固定下

来。随着演出的兴旺，这些场地有些搭盖起席棚，有的甚至由席而砖，变成了既说评书、又唱鼓书的书棚、书场，说相声的叫相声棚、相声场，唱时调就叫时调棚、时调场，演杂耍，则叫杂耍场。实际很是简陋：棚顶不过是草把、苇把覆盖，一遇大雨，便要渗漏，因此这类地方有一个别名，唤做“雨来散”。棚子里面放上一排排长凳，主人只要给常客或当地官警预备几副茶具，便可有“茶社”之称。艺人在这类书棚、书场演出，习惯上也叫撂地。说一回书（约半小时）唱一段曲或说一段相声就敛一回钱。收入由艺人与书棚、书场主按成分配。书棚、书场为拢住有叫座力的艺人，往往效仿书馆的“押账”做法，先支给艺人一些钱，演出后再还，不收利息，数目当然比书馆要少得多。

艺人撂地，起先多是个人。后来，说唱同一曲种的艺人便凑在一起，一同撂地。相声场多由三五人组成一场，除对口相声外，偶尔也一个人说笑话、唱太平歌词，所说多猥亵秽乱不堪人耳，说一段，引得大众一笑，便可敛钱一次。时调棚又称靠山调棚子，其实里面所唱，不只是以女角为主的时调，各种大鼓、二黄、相声，也一样可以在这里表演。一般都是一个人演唱（伴奏除外）。两个以上演员一同表演的节目，比如对口相声，演员要相对而立，以便照顾四周的观众。

撂地需要交钱，每天都有收地皮税的派手下人来敛“地钱”，而且不准赊欠。在大棚里演出，所得全数由地主、棚主与艺人按三、七或二、八分劈。地主的义务是出地皮，且须与官、私两面都有联络，能够保护艺人。其他出条凳等家什的也有一定的“份儿”。刨除这些开销之后，艺人才分份儿。

明地上的观众流动性很大，极少有常座，周围环境干扰也很大。艺人为了能挣到钱，要千方百计拢住观众，不能将主要精力用于钻研艺术，因而，撂地的曲艺一般都比较粗糙，也难免流于低级和庸俗。

书茶馆也是清代曲艺演出的主要场所。关于天津书茶馆演出曲艺的最早记载，见于清道光四年（1824）刊刻之《津门百咏》，其中崔旭的《茶馆》诗云：“清凉茶肆瀹汤初，座上盲翁讲法如。一自梨园夺子弟，三弦冷落说唐书。”但此时并非初起，而是已受到戏园的冲击，有些“冷落”了。天津戏园的兴起大约在十九世纪一十年代后期。则书茶馆在此之前尚在盛时，它的出现至少是在十八世纪。到清同、光年间，又有了“杂耍馆子”的称谓。当时天津的茶肆并不经常演出杂耍，往往只于岁底新正，添设杂耍，作为招徕生意的手段，而这种演出杂耍的茶馆就被叫做杂耍馆子。换言之，所谓书馆与杂耍馆，都是茶馆。后来，书茶馆演出杂耍的时间渐次延长，入冬便可加演。庚子年后，宝和轩、松风阁、北海楼等茶馆平素也演杂耍了，而且也有了专演某一曲种的茶馆，如小白楼的金和园，就是包头落子馆。

茶馆上午卖清茶，从凌晨开始，到中午结束。下午与晚上则演出，或杂耍或评书或鼓书。卖茶的生意为商贾、掮客、佣工等洽谈生意提供了场地。久之，它们分别成为某一种或某几种生意人集中洽谈交易的所在，比如德庆茶园为买卖衣物的市场等。在茶馆（即书

馆)说书,每段时间打一次钱,全归说书人,书馆分文不要。书馆只要艺人为其招徕座客,以多进茶资。这类茶馆不只演说评书,也说单口相声,也唱鼓书,甚至演杂耍。

在书馆、杂耍馆看杂耍,所需费用不多。光绪十年,看一场弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声、时新小曲等多个种类的杂耍,茶钱不过三五十文。十几年后,在这些门类之外,又增添了"外洋灯影"(即早期外国影片),茶资也不过"数十青蚨"。到书馆听书还要便宜一些。因之,天津的曲艺在清代晚期得到迅速发展。曲艺的发展又促进了书馆、杂耍馆的繁荣。据不完全统计,清末,天津已有书馆、杂耍馆数十家,较著名者有合称"十大轩"的宝和轩、东来轩、福来轩、三德轩、天会轩、四合轩、会友轩、万友轩、六合轩、西来轩(前四处又有"四大轩"之称)以及北海楼等。其中有的较具规模,还出现了"三行",即租借馆中场地卖水果、茶水和提供热毛巾服务的三种营生。书茶馆多数位于天津旧城以北、以东,在当时天津曲艺演出的中心侯家后一带。各书馆、杂耍馆之间的竞争比较激烈。比如相隔不远的天泉茶楼与同合楼,就曾同时分别约请刘宝全、张小轩领衔演出,"打擂台"。

在书茶馆演出,艺人的收入并不比在"地上"高,但它标志着艺人的水平得到了社会的较高评价。而且,这些场所都有固定的老书座,他们知识丰富、欣赏水平高,还会挑艺人的毛病,对提高艺人的技艺大有好处。因此,书馆、杂耍馆的曲艺演出在很大程度上改变了撂地曲艺过分重视"杵门子"及垫话,忽视"本活儿"的现象,促使艺人剔除了不少黄色、庸俗的东西,促进了曲艺艺术由粗而精、由低而高的发展。这里的"杵门子"是撂地演出时的打钱行为。艺人说唱一段儿,向观众要一次钱的挣钱(打钱)方式,业内叫做"杵门子"。艺人若将精力完全放在挣钱、打钱次数和多少上,就会忽视演出质量。

落子馆和小班是清代另一类重要的曲艺演出场所。

落子馆就是坤书馆,是专供妓女演唱的茶馆。昔日天津的妓院依其分布的地域划分为若干"部",每个部有一个坤书馆。窑主为了招揽生意,驱迫能唱的妓女到所属之坤书馆演唱二黄、秦腔、大鼓、时新小曲等,作为展示实力的平台。这些妓女被称为"唱手",身无唱技而又需在台上以色相示人的叫"座钟"。光绪年间,莲花落流行,妓女们纷纷学唱,因之,坤书馆又称落子馆。每部的落子馆,自成系统,声势浩大。

关于落子馆的最早记载,见于咸丰十年(1860)周楚良的《津门竹枝词》:"明月清音颇在行,人情大半恋红妆,金华园里莲花落,独听中场双顺堂。"诗中所记的金华园即系北门外肉市口的一家落子馆。光绪十年之《津门杂记》也对落子馆的状况作了描绘:落子,系妙龄女子登场度曲,虽于妓女外别树一帜,然名异实同,究属流娼,貌则诲淫,词则多亵。一日两次开演,不下十人,粉白黛绿,体态妖娆,各炫所长,动人观听。彼自命风流者,争先快睹,趋之若骛,击节叹赏,互相传述。每有座客点曲,争掷缠头,是亦大伤风化。前经当道出示禁止,稍知敛迹。后十余年,羊城旧客记其所见之落子馆所唱除了莲花落,也间以时新小曲及二黄梆子腔等类。虽与外省的这类游艺相比,是别树一帜,而实皆流娼之类。时间上更

是无分昼夜开演。可见落子馆的兴盛。

落子馆的经营机制自成一格。它供周庄王牌位。后台主持称后台老板，辖制着弹拉歌唱的男艺人。侍候场面上报幕的自称“男伴伙计”，但人们皆称其为“皮靴”。演出前先焚香。开场节目为男艺人演出的什不闲，敲打着各种乐器，唱《发四喜》等短段，旨在聚拢观众。然后，雏妓先唱、名妓后唱，演唱者多为头二等妓院内之唱手。候场的唱手则在台上四面窥看有无熟客，自己唱完以后，照例要到熟客跟前应酬，表示感谢捧场。落子馆的观众可以花钱点曲，即所谓“戳活儿”。唱手唱罢，也要走下台来与之周旋。所唱除前述种种外，还有“段儿戏”，即是彩唱一出戏曲中的一段。年终，落子馆与杂耍馆一样，也要“封台”。届时，唱手都要邀请自己的熟客来捧场。唱手在落子馆演唱，分文不得，这一点是天津的落子馆与京、沪及各省的同名场所的最大区别。至于“戳活儿”所得，则由馆主和后台按成分配。馆中也有“三行”，三行每月都要向馆主缴纳一笔费用。馆主对唱手和妓院有保护责任，唱手如借钱，馆主会代其向放债人转借，落子馆作保。落子馆还可代妓院出面，与有关方面打交道，比如天合落子馆就曾向当局呈递“说帖”，代其所属的十余户二、三等娼窑恳请减免捐税(参见天津商会档案三类 2575 号卷)。

落于馆与杂耍馆的性质完全不同。观众到杂耍馆的目的，多是娱乐、观赏艺术，民国以后，还有了女性观众。而顾客到落子馆主要是为“选色”而来，曲终人散之后会追随所中意的唱手到妓馆消遣，绝无女性观众涉足此地。所演节目的样式也有区别。杂耍馆演出的是杂耍，说唱之外，还有“耍、变、练”，但无段儿戏。落子馆则无“耍、变、练”，也没有“说”的节目如相声、评书。它主要是唱各种大鼓、时新小曲和莲花落，清唱秦腔、二黄，演段儿戏。另外，艺人在杂耍馆演出，都比较认真，很少偷懒耍滑、偷工减料。而唱手在落子馆演唱，可以随意“马词”即随意删减唱词。时人讥之为“掐去两头，不唱中间”。尤其是年终的封台演出，唱四句，甚至唱两句，都可交差。

清末，落子馆的营业极为发达兴旺，无论日夜，座为之满，其他的娱乐场所几乎无能与之较者。《津门纪略》、《天津白话报》与《民兴报》等报刊记载，庚子前后，天津有名的落子馆有小广寒、晴云馆、天复茶园、宝乐茶园、海耀茶园、丹桂茶园、永顺、东永顺、天泉、金华、宾乐、同庆、中华、天合等。所在的地域由侯家后渐移至南市和日租界。

小班亦名档子班。规模较小，所蓄的歌伎年岁也较小，她们唱的是“档调”，亦即荡调。《津门杂记》中说她们莺歌燕舞，倾倒一时，诚堪引人入胜。显然，它既是顾曲者欣赏荡调的所在，又是带有卖春性质的小型演出团体。乾隆五十年(1785)蒋诗在《沽河杂咏》中即谈及了小班。道光四年刊印的《津门百咏》中更有崔旭的《小班》一首。小班中，还有一种“坐排班”，是比较低级的小班，局面稍逊，价格也较低。

十九世纪九十年代中期以前，小班多设在侯家后，数年后，西开也出现了不少小班。《津门纪略》记载了光绪二十四年前后天津二十一家小班和坐排班的堂名，其中侯家后小

班九处、新兴街小班八处，坐排班四处则都在侯家后。这些小班，有来自北京、山东、牛庄即营口的，也有来自上海的，都很有号召力。

小班的演出情况，《津门竹枝词》、《津门百咏》和杨无怪的《天津论》皆有所描述。至咸丰年间，小班演的是吹拉弹唱，曲种已经不只是荡调了。崔旭的《小班》诗描绘了小班以唱侑酒的情景。而从杨无怪所描写的一班纨绔子弟饭局之后、嫖妓之前在小班听曲的景象，可知小班的歌伎是须得伺候客人吸鸦片，弹唱助兴，并且是要请客人点曲的，然后得到一些“赏钱”。

妓院也经常有曲艺的演出。演唱者，一是唱手。嫖客吃花酒时，往往由唱手以唱侑酒。一是艺人。有些艺人常到妓院串屋游唱，供嫖客和妓女消遣，叫做“串巷子”或“串窑街”，当年怯大鼓名家胡十就曾以在花街柳巷演唱为主。艺人也为愿意唱曲的嫖客和妓女伴奏。艺人“串巷子”常靠妓女帮助，卖唱所得也会与妓女分润。

清代还有另一些演出曲艺的场所。一种是艺人应召在私宅或饭庄为一家一户演出，多人专场演出时称作“堂会”，形式、范围可大可小；单人在一户人家中说书唱曲，连续三五个月甚至时间更长，叫作“家档子”。演出的艺人一般可有较好的收入。一种是为团体演出行戏：清代，外省商贾在津设立的同乡或同业的会馆、公所，多达数十处，逢年节或会议、聚会也常邀请杂耍艺人演出。此外，较普遍的是个体艺人身背书鼓，走街串巷，到居民家中演唱。听书听曲的以不能到公共场合去娱乐的妇女为主，俗称“走街坊”，也叫“串宅门”，这种“串宅门”的艺人也以盲人居多。在这些场所演出时，演唱内容都由主人家决定，主人可以提出各种要求，包括禁忌等等。

中华民国时期的曲艺演出场所，种类、分布都较以前有大的变化。一些场所退出了历史，同时，多处新的明地形成，落子馆一度大为兴盛，更出现了新型的杂耍场馆，陆续设立的广播电台也成为曲艺的重要演出地。

明地继续存在。因清末民初大力废庙兴学，绝大多数庙宇改作学校，庙会所余无几，这类明地逐渐消失。漕运衰落，原来沿河而兴的明地渐已不存。民国元年3月2日，袁世凯怂恿张怀芝纵兵哗变，洗劫了侯家后、北门外的店铺与民宅，这一地区从此一蹶不振。而清末出现的三不管大为兴旺。民国十年前后，这里昼如夜，夜如昼，各种杂技，各样生意，各大戏棚，应有尽有，无一不全。只是，随市政建设的发展，它的面积逐渐缩小。原北开的明地，由于南运河裁弯取直而衰落，但废河道填平辟为鸟市之后，又吸引了众多的江湖艺人到此撂地，迅速发展成为仅次于三不管的重要明地。二十世纪一十年代末，因水灾逃入天津的大批直隶灾民在谦德庄一带聚居，亦有不少艺人到这里撂地，谦德庄也成为重要明地之一。同时老龙头火车站与东货场间地道建成，地道外人口密集，以旅客、居民、铁路与货场工人为服务对象的江湖生意纷纷出现，也成了一块重要明地。此外，还有六合市场（又名新三不管）、新大路和河北的唐家花园等等。

落子馆经历了它的鼎盛时期并走向衰落。民国初年，又一批落子馆建成，二十世纪一十、二十年代落子馆发展到它的鼎盛时期。据《大公报》记载，知名的就有中华、同庆、权乐、华乐、群乐、四海升平、全凤、明会、山泉、翠仙、天合、庆云等十余家，大多分布在南市、日租界、侯家后一带，大经路（今中山路）、小白楼、谦德庄等地也有它的踪迹。当时，落子馆有“八大部”与“四大部”或“五大部”的说法。所谓八大部，指的是中华、同庆、群英、四海升平、权乐、华乐、庆云、天合，它们的唱手水平较高，营业也较兴旺。其中，尤以中华、同庆、权乐、华乐为最，人称“四大部”；也有人将群英与这四处并列，合称五大部。落子馆不乏技艺高超的唱手，像高五姑、秦翠红、赵宝翠、张金环、李雪芬、花莲舫、李金顺等，经常应邀到游艺场、杂耍园演出，很受欢迎。落子馆中也有不少名弦师，如王宝寅、邱玉山、花连仲等。他们不仅伴奏，而且教学。无论唱手，还是弦师，仍然是能演唱或伴奏多种鼓曲、时调和戏曲。这对各种艺术的相互借鉴、相互影响起了促进作用。

这时期，落子馆的经营略有变化。由于唱手一旦唱红，大多跳出娼门，成为杂耍艺人。落子馆为了笼络唱手，保证演出收入，不得不给红唱手以一定的演出报酬。与此同时，有些落子馆为了改变“生意不振”的情况，开始出金约请艺人演出。杂耍馆与落子馆的界限也就逐渐模糊了。一时间，杂耍馆与落子馆合流形成了一种趋势。二十世纪一十、二十年代，除燕乐升平即四海升平、新世界外，其余包括宝和轩、福来轩、元升茶园（即清末四大名园之一的金声园，已改演杂耍）、北海楼等在内的著名杂耍馆，都没有四大部的影响大。



民国十三年南市牌楼街景

自二十世纪一十年代后期至二十年代，天津战乱频仍，南市虽然毗连租界，也未能免受其苦。不少商店纷纷迁入租界。南市一带的繁华逐渐销歇，而迹近荒凉。落子馆也因南市各娼窑纷纷停业或移往日租界而大受影响。当时，落子馆一场演出的价目自一角至一元不等，而在南市一带者最低。民国十六年（1927），华乐倒闭，庆云崛起，与群英、权乐在南市鼎足而立。到了三十年代前期，这里的落子馆或改电影或由它荒芜，而租界上的中华、同庆得到扩充机会，演出更加兴旺。但它终究难与新兴的杂耍场馆匹敌，到民国二十五年，天津只剩下中华、同庆两个落子馆。至四十年代，更加不济，后来，中华也改为杂耍馆。落子馆终于退出历史舞台。小班也由于类似的原因，逐渐解体，二十年代中期，终告绝迹。

新型曲艺演出场所群形成，是天津曲艺演出高峰时期的标志。

清末，租界内已出现了露香园、大罗天、陶园等大型综合游艺场，演出都以杂耍为主要内容，三新公司新华电影园也曾加演曲艺。但当时租界内并没有一家比较高档的杂耍馆。由于战乱和商业中心的南移，杂耍艺人亦纷纷进入租界。随之，新式的杂耍馆亦应运而生。

民国十五年，法租界内的天祥市场建成，市场三楼设有新世界杂耍馆，是租界中最兴盛的杂耍园；四楼的瑞园茶社则为杂耍与文明戏合演之场所；五楼屋顶，还设有杂耍部，夏季专演杂耍。日租界旭街（今和平路）芦庄子，建德庆商场，三楼有会英茶园，专演杂耍。民国十六年，泰康商场、中原公司（今百货大楼）先后建成。泰康商场三楼开设了歌舞楼杂耍馆，民国二十三年更名为小梨园。中原公司亦开设中原游艺场：五楼京剧，七楼电影，六楼杂耍（后改为三楼）。民国十七年，劝业商场建成。四楼天会轩以演杂耍为主。屋顶游艺园的卧月楼长期演出苏滩，共和厅演出申滩，舞风台也专演杂耍。这些场所主要服务于生活或工作在租界的观众群。

随着劝业场、天祥市场、中原公司等大商场的建成，今和平路至滨江道一带迅速发展成为天津最繁荣的商业区，种种休闲娱乐的所在栉次鳞比，成为居住在租界的前清遗老遗少、下野军阀政客以及广大职员、教员、编辑、记者、商人、资本家消闲活动的主要去处。他们有较为固定的收入，有较高的文化水平和欣赏能力，喜好那些比较典雅的曲艺节目。为适应他们欣赏的需要，这些曲艺演出场所无论设施、服务、经营、节目都与以往的杂耍馆有很大的区别。

它们的设施都比较讲究，座位舒适，有些还装有电扇、电梯。可以预先订座。取消了"三行"，杜绝了他们先行占座，然后高价出售给晚到观众的弊端。不收小费，并且代客寄存衣帽。它们也都十分注重广告宣传。同样更加注重演出质量，所约演员的档次都比较高。付酬多采用"包银制"，即事先与演员商定演出期限与一期所付酬金。伴奏人员的酬金一般不由馆方支付，而是在演员与弦师间协商，劈演员包银的百分之多少，由演员自行支付。当时天津的著名杂耍演员，几乎都长期在这些场所演出。它们演出的什样杂耍，务求段段精致，力避无味冗长。

小梨园是这些新型演出场所的代表。歌舞楼时期，这里的演员每星期六、日都以特别拿手的曲目优待学界，因而被认为是尤其适宜于学生的娱乐场。改名小梨园后，又被称为是一所"皓首大学"。《大公报》、《盖世报》多次载文说它内型颇为小巧雅净，设备精致，座位舒适，角色齐全，价目廉下，尤其是服务人员都受过了相当严格的训练，招待恭谨谦和，确实应在天津杂耍场中数第一，是高等人士正当娱乐的场所。其"天津市杂耍大本营"的地位保持了相当长的时间。

新型演出场所群的出现，促进了天津曲艺的规范和美化。为满足新观众群的需要，它们上演的节目，都比较文明典雅。因而，艺人们不得不注意俗不伤雅，化俗为雅。庸俗的内容和表演大大减少了；唱腔逐步由质朴、粗放趋向华丽、细致；艺人的妆饰打扮也相对讲究了。

租界以外，燕乐升平与东北城角的天晴、大胡同里的聚英、侯家后的义顺、华北戏院前身即北洋商场里的北洋茶社、丹桂戏院前身即南市商场里的丹桂茶园等，也都是比较著名

的杂耍馆。

以女艺人演出为主的杂耍馆也出现了，著名者有侯家后的玉茗春、南市的玉壶春与同宾茶楼、西北城角的山泉茶楼、北海楼的东升茶社。由于主要是女性演唱，曲种不如一般的杂耍馆丰富，但点曲、点活儿比较随便。其中，玉茗春、玉壶春都曾专演河南坠子。与小梨园等新型杂耍馆相比，它们的票价要低一些。比如民国二十六年小梨园和天晴两园演员的实力势均力敌。但票价却有明显差别：小梨园的包厢二元，前排二角；天晴的包厢只一元，前排一角五分，后排一角。

至于书馆，则依旧分布在华界。据民国二十五年初出版的《天津游览志》记载，著名的有二十二家，是：宝和轩（北门西）、福来轩（河北关上）、志成信（北大关）、金钟茶楼（金钟桥）、东来轩（单街子）、义和楼（大胡同）、福海茶楼（四合轩）、世兴茶楼（东马路）、三德轩（侯家后）、新华（南马路）、六合轩（驴市口）、清阳楼（广益大街）、德庆（双街口）、永福（南大道）、俊德（河北关上）、景乐（北小道子）、乐友（三条石）、四海（三不管）、上海（西门外）、海锐（鼓楼北）、宝元（南马路）、文彬（广益大街）。

天津沦陷时期与解放战争时期，杂耍馆与书馆的分布格局基本上没有改变。但多数大中型杂耍馆的演出内容，却有了曲艺与戏剧合演的变化。

曲艺与戏剧合演的现象早已有之，但还不是普遍现象。民国三十一年下半年以后就不同了。11、12月份，小梨园、庆云、燕乐、新中央、国民、大观楼、中华、群英、玉茗春等九家大中型杂耍馆，除小梨园只演杂耍外，其他八家皆与戏剧合演。

形成这种局面的原因，一是由于曲艺是当时比较受民众欢迎的艺术形式；二是由于长期作为攒底曲种的京韵大鼓对观众的吸引力有所减弱，“起堂”现象时有发生；三是由于刘宝全、金万昌、花四宝、戴少甫、常澍田、王剑云等著名艺人纷纷辞世，天津曲艺演出的整体水平有所下降。在这种情形下，一些杂耍馆只得另辟蹊径，在曲艺之后以热闹的戏剧攒底，来加强演出的吸引力。受庸俗的社会风气的影响，合演的戏曲逐渐减少，“女子话剧”逐渐增多。比如：民国三十三年第一季度，五家曲艺、戏剧合演的杂耍馆，就有三家皆是女子话剧。

二十世纪四十年代以前，不少电影院都加演曲艺，以提高上座率。影院加演曲艺首见于民国六年12月18日、民国七年2月13日，三新公司新华电影园特邀万人迷、周蛤蟆演出对口相声，黑大姑、韩永禄、白凤岩演出京韵大鼓，德寿山演出文明单弦，日夜登场。民国十八年12月，天津出现了有声电影，虽吸引了不少观众，但仍然难与杂耍竞争，因而电影院继续加演曲艺。民国二十三年这种加演还不多，民国二十四年起，新中央、天仙、新新、权乐、丹桂、河北、光明、上平安等电影院都经常加演杂耍了。到电影院演曲艺的著名艺人很多，比如刘宝全、张小轩、朱学贞、花四宝、马增芬、王佩臣、张寿臣、小蘑菇、刘文斌、赵小福、王剑云，王殿玉等等，就都不只在一处加演。

抗日战争时期，数十万破产农民和手工业者避入天津谋生。这在一定程度上也促进了杂耍馆的发展。其现象正如《新天津报》民国二十八年12月5日的一篇文章所说："如今的茶楼、茶铺子当初是卖清茶或是说评书的或是唱梨花片的场所，都改了小型的杂耍场，十来个四等唱手支持着一个三等角色来担任大梁，每客收茶资一角或一角五，还需自带茶叶。"

解放战争时期，通货膨胀，物价飞涨，大批工人失业，社会生活极不安定，书馆、杂耍馆的营业都很不景气，杂耍馆的经营尤其困难。上座率普遍下降，民国三十五年除大观园、群英、庆云尚能满座外，其余的杂耍馆上座率都不高，就连小梨园也成绩平平，有时甚至观众寥落。其中，上座最惨的是丹桂，尽管有白云鹏、小岚云、王佩臣、花小宝这些名角出演，每日也不过上三排座。除大观园还能有些盈利外，其余都有不同程度的亏损，小梨园亏空七百多万元，群英每日上座满坑满谷，无插脚之隙，而不能有盈利。民国三十六年2月1日《星期六画报》更载文说民国三十五年"是娱乐圈的厄运年"。民国三十六年上座情况仍不稳定，亏累的局面并未改变。民国三十七年，上半年各园尚能勉强维持，下半年观众大大减少，特别是10月以后，只有往常的十分之七八。就连前两年一直盈利的大观园，也出现了亏空。

民国三十八年1月15日天津解放，中国人民解放军天津军事管制委员会建立了文艺事业管理部门，经过极短时间整顿，不少场所如小梨园、新世界、玉壶春等当月就开始演出，其余的书场、杂耍馆也随即陆续恢复了演出。曲艺与各种戏剧合演的场所如燕乐、新世界、小梨园等等仍继续在曲艺后面加演京剧、评剧、河北梆子、话剧和笑剧。多家影院在开演前依然加演曲艺。曲艺场所保持了营业兴盛的局面。

尝试编排和上演新曲目的场所也不在少数。玉壶春等处推出的《解放后的新天津》、《小姐俩拾棉花》等等，都受到观众的欢迎。同时，对那些存在不良经营方式、演出内容的场所，观众也会通过各种方式及时提出意见。曲艺演出场所的旧有面貌开始发生变化。

广播电台是二十世纪二十年代后期以来，天津曲艺艺人作艺的另一类重要场所。

天津的广播事业起步较早。民国十四年，日商义昌洋行设立了天津第一座广播电台。民国十六年5月5日，奉系军阀控制下的北洋政府，正式在天津建立了天津广播无线电台，播送商业消息、社会新闻、曲艺和戏曲等。为适应激烈的商业竞争，民国二十三至二十四年仁昌、东方、青年会、中华四家商业电台先后出现。它们全日播音，内容丰富多彩，都有大量曲艺节目穿插其中。"七七"事变，以上电台先后停业，日伪控制的天津广播电台开播。它在进行侵略宣传的同时，也转播曲艺演出实况。民国三十一年，天津广播电台开设天津特殊电台，以直播商业广告与曲艺节目为主。抗日战争胜利后，国民政府接收了日伪的广播电台，成立了天津广播电台，先后开设了第一至第四台。其中，第二、三、四台都播出大量的曲艺节目。民国三十五年11月至民国三十六年9月，天津又有八家广播电台开播，它们

是中国、华声、中行、友声、宇宙、青联、青年广播电台与世界广播社，它们都以曲艺作为重要内容，甚至全天播出曲艺。广播电台主要播出方式是在播音室直播，演员在说唱过程中插播商品广告和商品信息。同时，电台也转播杂耍馆的演出实况。

各家电台所播曲艺，大多由商店或工厂包定。后来，更出现了专门为电台承揽广告的广告社。一些商店还用扬声器放送电台的播音来吸引顾客，过往行人常常驻足聆听。作为一种大众传播手段，广播电台对曲艺的普及确实起到了不可估量的作用。起初，到广播电台播音的曲艺艺人基本都是几乎不曾被人所知的、默默无闻的，但是，广播的巨大宣传作用被人们认识后，这一场地也就成为知名艺人的舞台。广播电台还帮助了曲种的流传，尤其是新的曲种和外地入津的一些曲种。如单琴大鼓、河南坠子、山东琴书、京东大鼓、东北大鼓、河北乐亭大鼓等。它也宣传了演员，使他们有机会迅速成名，如单弦小演员石慧儒、京东大鼓演员刘文斌等。

随着广播电台大量播放曲艺，随着收音机的逐渐普及，串宅门的演出逐渐消失了。堂会及为会馆、公所演出仍常见。

1949 年 1 月 15 日，中国人民解放军天津军事管制委员会立即接管了天津广播电台，当天的晚上八点十分以天津新华广播电台的名义开始播音。至 1 月 20 日恢复四个台。随即开展了各种播音活动，对曲艺节目给予了足够的重视。5 月，更名天津人民广播电台，许多新曲目如《刘巧儿团圆》、《王贵与李香香》等在此播出，得到推广。与天津广播电台同在 1 月被接管的还有华声广播电台。

1949 年 10 月 1 日，中华人民共和国成立。曲艺演出场所经有关机构指导、管理，呈现欣欣向荣的气象。

明地的曲艺演出仍然兴旺。东兴市场、谦德庄、地道外、六合市场、三角地、鸟市等明地都还是曲艺艺人演出的重要阵地。并开辟了一些新的演出地点，主要的有墙子河南河沿张庄大桥至山西路桥一段，搭盖了一片席棚，与义庆里市场相邻，形成一处新的明地，说唱艺人如张寿臣、刘文斌等就曾在这里演唱。另在民园体育场正门外面的空地上，也有许多说唱、杂技艺人如吉坪三等在此撂地。后来，市政建设快速发展，曲艺艺人又都先后参加各类曲艺演出团体，这些明地渐渐消失。不过零散的流动艺人在街头、河沿等处撂地作艺的现象，在“文化大革命”之前一直没有断绝。

大型露天游艺场虽已不存，但河北公园、中山公园等地早在二十世纪三十年代就曾于夏季演出杂耍，以娱游人。此时许多公园也经常有曲艺演出。1949 年以后，仍然兴盛。如水上公园、人民公园同时在 1959 年 8 月举办的游园文艺晚会，又如北宁公园 1964 年 6 月至 8 月举办的消夏晚会，曲艺也是主要游艺项目。五十年代以来相继设立的第一工人文化宫、第二工人文化宫、第三工人文化宫也都曾举办综合游艺及消夏晚会，曲艺演出均占有较大比重。屋顶游艺自 1949 年直至六十年代前期仍在夏季开放，如百货大楼、劝业场等大

商场的屋顶,曲艺亦是演艺节目的一个主要内容。

书馆、茶社、杂耍馆的变化较大。据1953年统计,天津市区及南郊区、塘沽区有书场茶社一百0九家,由天津市统一管理。1954年,对书场、茶社进行了整顿,处理了元合茶社、小乐乐茶社等演出内容和形式方面的问题,对全市的经营者、从业人员包括演员、弦师、职工以及上演的曲目、书目都作了统计和登记。当时的演员、弦师不少于五百人,书场三十三家、茶社七十二家,其中塘沽区、南郊区有书场十一家、茶社两处。1955年,又对书场、茶社进行了清产估值,在此基础上,天津市影剧场公司于1956年2月向市文化局提出,将公司所属的书场、茶社、棋茶社共七十四家交区管理。建议凡业务、财务、人事由各区统管,并核定资金、处理债权债务,经费由其所辖的场所分摊。1956年公私合营后,进行了合并、调整,又陆续增加了天乐、华安、鸟市曲艺厅等场所,专演曲艺。《河北日报》1961年6月21日报道,当时天津市有七十多个书场茶社。总数目虽较前减少,分布却更加合理了。1962年8月市文化局发布了对当时的五十三家国营书场、茶社的管理办法,指出:由于区管时期对财务管得多而对房屋的维护修缮做得少,场所的损坏率较大,有的已不能使用。决定将区管的书场茶社收回,由市演出公司统管(塘沽区除外),以保证正常活动。同时,对民营书曲队的经济分配也发布了暂行办法,即采用基薪分红制加奖金,对派入的干部职员和演员弦师的分红都作了具体规定,还明确了公积金、公益金、管理费的提取比例,以促进资产的积累。另一方面,由于建筑物老化、商业与文化业的布局调整等种种原因,大中型杂耍馆呈现出逐渐减少的趋势。如小梨园于1955年停业,玉壶春、玉茗春分别于1955、1958年停业,大观园等改演戏曲,等等。经营方式上,起初仍沿用托杵(即零打钱)的收费办法,1956年,被"计时收费"所代替。

曲艺与戏剧等合演的现象仍较普遍。比如1949年,燕乐、小梨园、新声、畅春园、中华等演出场所都有这种现象。也有不少影院继续加演曲艺。与此同时,天津的大小剧场,比如中国戏院、第一工人文化宫、第二工人文化宫、人民剧场、八一礼堂、共和戏院、音乐厅、新华戏院及各区、县文化馆和工人俱乐部礼堂,都在演出戏剧、歌舞或放映电影的间隙,演出曲艺,或短期专演曲艺。

广播电台和电视台作为媒体推动了曲艺的发展和传播。

天津人民广播电台十分重视曲艺艺术,它的曲艺节目在国内颇有影响。自1950年以来,先后辟有文艺台及广告台的各种曲艺专题节目,如评书、相声、鼓曲的定时播出。二十世纪五十年代前期与中期,它也以直播为主,经常约演员作现场播音。五十年代后期开始,逐渐向录音播出发展。六十年代,基本上取消了直播。天津划归河北省后成为河北省省会,这一时期的河北人民广播电台同样是天津曲艺的一个重要演出场所。从省和市的角度,它都开展了大量的工作,包括演出、与外省市联合演出、艺术和学术的交流活动以及音响资料的搜集等等。其中较为重要的如1961至1962年,在新中央戏院等处举办的多次相声录

音大会，天津的著名相声演员几乎都参加了演出。

天津电视台于1958年开始筹建，1959年上半年筹建完备，7月1日试播，1960年3月20日正式播出。先隶属于天津人民广播电台，台址即设于广播电台院内。台长沈毅，副台长胡鲁达。成立之初，亦以直播为主。曲艺节目一直是它播出的重要内容之一。

1966年夏，“文化大革命”开始，天津的曲艺受到猛烈的冲击。随着“文化大革命”的发展，曲艺不再演出，小型书馆、杂耍馆全部停业，场地大多改作别用，比如用来屯粮、存放各种物资、当做会场、变为仓库，或索性废置。演出的设施大半毁坏、废弃。原有的管理、服务人员一律转业或下放。后来，曲艺部分地恢复了演出，或单独组台、或与其他文艺节目合演，基本上只在大型的剧场演出。但是，“文化大革命”的十年中，业余性质的曲艺演出仍很多，大型的业余演出、会演、调演通常都在工人文化宫、市属的大礼堂、大剧院如中国戏院、八一礼堂等处举行。

1976年，“文化大革命”结束，曲艺演出很快复苏，兴旺起来。但是小型书馆、杂耍馆已不能恢复原来的局面。大型演出多在共和、小剧场以及长城、新中央、文化宫等剧场举行，小型团体和小型的演出场地基本均在各个区、街的文化馆、文化站，影响较大的有红桥区的大伙巷文化站、和平区劝业场街长寿园、南开区万德庄文化站、和平区文化馆等。1982年在权乐影院原址建成长虹曲艺厅，作为实验曲艺杂技团常年演出曲艺的场所。

计时收费的经营方式没有再恢复。

**福来轩茶楼**　清代茶楼“十大轩”之一，也是清末至民初“四大轩”之一。在河北关上，地处北大关迤西、南运河北岸，东邻河北大街。为砖木结构之二层小楼。楼上南面即临河一面有木制带厦走廊。园内设方桌、座椅，可容茶座二百人。茶座一隅设有代书席，可代客写书信、诉状、文书。

清初即已营业，初为茶馆，渐引入说唱艺人。至十九世纪七十年代左右已成为著名杂耍馆。早期著名大鼓艺人宋五(玉昆)、霍明亮、刘宝全之师郑大辫子(国勋)等均在此演唱，其他如随缘乐之单弦、人人乐之暗相声、罗双全和张宝清之戏法等，皆是一时之选。

二十世纪二十年代，娱乐场所渐南移，福来轩恢复清茶馆生意，由赵某经营，三十年代后停业。

**西城根明地**　明地。位于天津城的西城墙外。清代，各行艺人在此撂地说唱，吸引了许多观众。当时，城根以西、以北，有不少织袜、织布的手工作坊，工人大多是来自河北省农村的农民，工余时间听书听曲成为他们的主要娱乐。形成了庞大的观众群。他们对曲艺——尤其是河北省的曲种如木板大鼓、弦子书等有着浓厚的兴趣。观众的需求促进了明地的兴旺，西城根一度成为天津最大最盛的明地。早期的说唱艺人多有在这里开始演出的，著名的如木板大鼓艺人史振林和他的弟子白云鹏，少年时期的刘宝全和评书艺人英致常等都曾在此撂地献艺。演出的曲书目有《绿牡丹》、《鬼狐传》等。清光绪二十七年(1901)，

临时组建的天津都统衙门下令拆除天津城墙，将城基开辟为环城马路。艺人失去了作艺的场地，这块明地也就消失了。

**三德轩**　清代茶楼“十大轩”之一，亦是民国初年保存下来的“四大轩”之一。约创办于清道光二十年(1840)之前，地点在侯家后中街与归贾胡同交口迤东路北。为砖木结构之平房。书台坐北朝南，背后有窗。书台对面有简易的木结构二层楼。场内设长条茶桌和木制长凳。全场可容观众一百二十人左右。

二十世纪二十年代后由陈五及其父经营。是为古玩、估衣业提供的洽谈场所。每日早晨售卖清茶。在长条桌上摆放古玩玉器与各类金石文物，三面墙上张挂古今字画，附带也展示高档的估衣如皮货等。供茶客鉴赏，供业内人士进行交易。下午说书，晚场一般不营业。民国初年至二十年代评书艺人吴志子、西城板艺人马恩奎(逵)等曾在这里演出，其后沈华亭也曾在此演唱西城板。周坪镇、福坪安、陈士和等人的评书均曾演出于此。

至四十年代后期已有百余年历史。后因房屋年久失修，停止营业。中华人民共和国成立后，进行了翻修，后改作别用。

**东来轩**　清代茶楼“十大轩”之一，亦是民国初年保存下来的“四大轩”之一。

在侯家后小马路一号，即小马路之最南端，坐西向东。清道光二十二年(1842)建成开业，为砖木结构的二层楼房。其时御河即南运河之河道由北向南，至东来轩楼前向东转弯。楼之东、北、南三面有窗，十分敞亮，东面临小马路，楼窗外自北至南端为木结构之带厦长廊，宽约一米。楼梯在楼南端，舞台坐北朝南，有上场门、下场门直通后台；台前两边立柱上悬挂木制楹联一副，黑地金字，联为“东流曲水楼三面，来客当飞酒一觞”，描述了当时南北两端没有邻房时的景象。楼内东南隅设有理发椅，有一剃头师傅常年在此，这也是天津的茶楼早期一项必不可少的设施。

东来轩是管姓人家的房产，建成后由管姓自家经营。清末民初，经营者名管华亭，二十世纪二十年代后期由管华亭第四子管玉堂经管。四十年代中期至五十年代，由管玉堂之子管世奎经营。1956年，在社会主义改造高潮中，东来轩也改为公私合营。合营后，归属天津市影剧场管理公司第二工作组，组长张红彦。此时，取消了剃头的服务设施。1958年以后，改为红桥区艺术团团部。

东来轩地处御河西岸，清代至民国初年，御河沿岸是天津的繁华地带，漕运及民间的河运均经此入京或南下，左近地方商贾云集，工匠亦在此地集散，占极有利之地势，故营业状况极佳。清末曲艺盛行之后，更成为重要的演出场所之一。每日上午营茶楼生意，是木工、瓦工、扎彩匠人、厨师及专门办理红白事的茶房业承揽生意、联系业务的专门地点，俗称“人市”。下午和灯晚儿则演出评书、杂耍及戏曲，尤其清末时候，来天津“开外穴”的大批北京著名评书艺人多以此为演出地，早期的京剧女艺人小兰英、杨翠喜、何翠宝等也曾在这里演出。东来轩成为天津“北半天”繁华的标志之一。

二十世纪二十年代以来，天津著名讲报人杨寿臣经常在此讲报，评书艺人金杰丽、西子云等均常在此演出，张诚润更久占东来轩。民国三十年(1941)冬，乔清秀自东北回津曾在此居住。民国三十五年北京评书艺人刘傑谦第一次来天津，在这里首演，一炮打响，从此定居天津。中华人民共和国成立后，多批曲艺演员在此登台。公私合营之后，更成为红桥区曲艺演出的主要场地，闻书屏、王毓儒、小艳霞、张玉昆、李迫鹏，桂灵樵、吴凤鸾、谢茗春、廉月儒等均曾较长期演出于此。分配方式为茶楼与评书演员三、七劈账，茶楼与综合性曲艺团体则为二、八下账。

东来轩于二十世纪四十年代翻修，装饰一新。翻修前设茶桌、木凳，可容一百四十人左右，翻修后改为长条椅，椅背后有放壶碗的搁板，可容二百一十人。1976 年地震之后，天津市政府对东北角一带重新进行全面规划，东来轩随其他旧有楼房一道拆除，原址改建为居民楼。

东来轩在天津存在近一百四十年，自十九世纪中叶至二十世纪六十年代的约百余年中，均演出曲艺，是天津历史较久、影响较大的曲艺演出场所之一。

天津市内另有一东来轩，为小型杂耍场，地点在河东地道外，耿四福等在彼演唱，约在二十世纪初至二十世纪五十年代营业。

**宝和轩茶楼**　　清代天津茶楼“十大轩”之一，亦是保留至民国初年的“四大轩”之一。早期重要曲艺演出场所。清同治十一年(1885)开业。创立人张福兴，以其子宝和(1880—1924)之名命名。孟广慧书写牌匾。一直由张氏后人经营。

地点在旧城北门迤西路北，与北门斜对，是坐北朝南的三间砖木结构小楼，楼下为茶楼。设摆木制长条桌、凳，能容座客一百五十人。

初营业时，整日供应清茶。茶客中生意人颇多，尤其估衣口、茶房口、勤行(厨师)口的从业者，都来此喝茶、谈买卖、揽主顾。估衣口还在此卖估衣、评价格，故该茶楼还是买卖古旧字画的专门场所，人客熙攘不断。不久仅早茶一项即足以维持茶楼的生意。张福兴本人爱唱、善弹弦，乃约请杂耍艺人来这里演出，每天占用“灯晚儿”时间演出什样杂耍，节目也渐趋多样，至十九世纪末，长期在这里演出的已都是当时各种杂耍节目执牛耳的艺人，如：耿东来的评书《鬼狐传》，孙宝太和阎立棠的戏法，阎德山的单口相声，李万兴的巧变丝弦，罗双全和张宝清的戏法，刘增元、霍明亮、胡十、宋五的怯大鼓，还有“人人乐”陈清山的“暗春”等等。耿东来绰号“灯草耿”，在这里连续演出数年，光绪二十一年(1895)在演述《杜小雷》时，宿疾发作，遽尔亡故，使听客悲悯不已。十九世纪即在此登台的还有来自山东的梨花大鼓艺人小黑妞，在宝和轩演出期间，小黑妞和后来由济南到天津的同行艺人小黑驴竞编新词，展开了艺术上的竞争。《小黑驴》等名唱段均在此推出。进入二十世纪，相声艺人万人迷与张麻子也在宝和轩演出很久，他们合说的《怯封钱粮》、《巧对春联》、《灯谜隐语》、《发卖春联》等还于此时期由天津百代公司灌制了唱片。而“人人乐”的代表作《五子闹学》、

《合家欢乐》、《夫妇夜寝》、《姐夫戏小姨》等也成为十分叫座的节目。京韵大鼓名艺人张小轩光绪三十四年下海之前、之后也来这里演出。

二十世纪三十年代，茶楼的经营又增加了内容，改为上午早茶，下午演出评书，晚场什样杂要。评书和杂要的演出都采用售票方式。这一时期，在天津《大中华报》组织的民众票选中获“女鼓王”称号的京韵大鼓艺人林红玉长期任这里的“大梁”。一度还专门演出天津的地方曲种西城板，名艺人沈华亭、郝黄毛等均常来登台。此后，在激烈的市场竞争中，宝和轩几度增邀艺人、加强阵容，除长期约聘各个曲种的著名艺人外，也多次短期约请当红艺人到此演出。如民国二十九年(1940)夏，约请小蘑菇、荷花女等人演出相声、反串戏等。

宝和轩一向以场地洁净敞亮、茶水供应及时、服务周到赢得顾客，在很长时间内，与西北城角的同合楼、北大关的志诚信茶楼并驾齐驱。民国二十五年出版的《天津游览志》记载天津著名书馆三十六家，即以宝和轩为首。它也是“十大轩”中营业时间较长，生意始终兴盛的一处。民国二十九年春，宝和轩再次装修一新，此后上演之杂要也更为整齐，一时与庆云、燕乐成鼎足之势。林红玉几度离津到外省市演出，返津后仍入主该园。民国三十六年，评书艺人刘傑谦也在此上演其代表书目《三侠五义》(《包公案》)等。京韵大鼓女艺人赵鸿霞、相声名票李然犀等亦曾在此演出。

1956年，社会主义改造高潮中，宝和轩实行公私合营，当时的经理为张氏的后人张秉初。1966年“文化大革命”开始后，渐停止演出活动，后未再恢复。结束了它在天津演出曲艺八十年的历史。

**玉茗春茶楼**　　十九世末开业的小型茶楼。位于鸟市北端，南运河西岸，坐西朝东，面向南运河，背对侯家后。商船漕运使这一带人烟密集，玉茗春成为流动人员短暂闲暇时休息、听曲娱乐的处所，生意颇为兴隆。后河道裁弯取直，南运河旧道渐填平成为街道，名为侯家后小马路。民国初年，驻津张怀芝部哗变，劫掠侯家后一带，造成天津市的繁华中心南移，玉茗春是保留下来的一处。

玉茗春所在为二层砖木结构的小楼，一楼是商号，玉茗春在二楼，兼营茶座和曲艺演出。茶楼入口在楼北端，登楼后折向南面是小型舞台。场内三面摆设长条木桌，木方凳，凳上设有毡制座垫，一律罩以蓝布套。楼的东西两面开窗，宽阔敞亮。所用壶碗茶具绘狮子狗图案，为统一烧制。茶楼的设施整洁、座位舒适，可容听座二百余人。民国十二年(1923)曾翻盖为红砖楼房，由华世奎书写了牌匾。

民国初年，“单弦圣手”德寿山最后一次来津演出在这里登台，演出了不常见的曲目《昆虫娶亲》，后来回到北京未久即病故，这次演出成为玉茗春历史上的一个重要事件。

玉茗春长期演出书曲，外地艺人初到津者及本地艺人初从艺者多在玉茗春登台，演唱有一定影响之后会进入较大型的曲艺场所。民国十七年乔清秀由大名、保定一带来津，短期撂地之后，即首先在玉茗春登台，演唱长篇书，很快蹿红。民国十九至二十一年间大批河

南坠子男女艺人入津，玉茗春亦一度专演河南坠子，被称为"河南坠子大本营"。民国二十九年之后，"靠山调大王"秦翠红几次在玉茗春演出，京韵大鼓艺人赵鸿霞、河南坠子女艺人马忠翠和相声名票李然犀等均曾在此担任大梁，侯宝林、石慧儒、高五姑、马三立、李凤兰、林曼华、刘慧雯、崔凤岐等亦在此处作短期演出。四十年代后期一度改为旅社。中华人民共和国成立后，重新开业，接纳小型曲艺团体或区属团队演出。1956 年，在社会主义改造高潮中，实行了公私合营。其时的经理是绰号吴小鬼的吴玉林。至 1958 年，经红桥区政府批准，将玉茗春划归红桥区曲艺团，作为红桥区曲艺团少年训练队的宿舍。1966 年"文化大革命"开始后再度停演，剧场移作他用。玉茗春自开业至二十世纪五十年代后期，上演曲艺达半个多世纪，是鸟市一带的重要曲艺演出场所。

1976 年地震之后，与周围房屋一并拆除，原址改建为居民楼。

**志诚信茶楼**　　曲艺小型演出场所。建成于清末。位于旧城北门外大街东侧之南运河南岸。坐南朝北，面临南运河，与福来轩隔河相望，东南毗邻侯家后。建筑物为砖木结构之二层小楼，门前立有两棵杉篙，架起一块木制横匾，大字标明"志诚信"，十分醒目。一楼是商号，志诚信在二楼。进门后迎面是书台，场内摆放木制长条桌凳，可容茶座二百余人。

志诚信为清代晚期池少田创办，后由张二把、郑长富接办。民国初年，改由马振邦（回族）经营。原为清茶馆，全日卖茶，因地处水运枢纽，茶客主要是船户及与漕运相关行业的人士。至民国二十六年（1937）前后，马振邦之子马恩泽接手，变更经营方式，每天下午约请滦州影演出，又约请金杰丽到此说评书。后陈士和、西子云都曾长期在这里演述评书。四十年代更添了杂耍。张小轩、花小宝、石岚云、石慧儒、葛文通、王剑云、张伯扬、小黑姑娘、侯月秋、阎秋霞、王毓宝等皆曾在此演出。

中华人民共和国成立后至"文化大革命"，多演评书，五十年代初期，也曾演出杂耍。"文化大革命"中停止营业，后未恢复演出。

**通海茶楼（通海茶社）**　　曲艺小型演出场所。建成于清代末年。坐落在南市荣吉大街与荣业大街交口西侧路北，东邻升平舞台（今黄河戏院）。为砖木结构之楼房，楼南面即临荣吉大街一面有木结构之长廊，自楼之东端贯通至西端。南北两面有多扇楼窗，楼梯设在楼东端，登楼后可见一坐西向东之书台。楼上铺设木板地面，设摆茶桌、茶座，可容一百六十人。

是清末著名茶楼之一，与日界旭街的同合（和）楼、松风阁和华界北马路之北海楼东升茶社齐名。茶楼原以售卖茶水为主，"灯晚儿"演出评书，后改为下午演出评书，晚场演出杂耍。评书演出成绩高于其晚场杂耍。清末以来，在通海茶楼演述评书的著名艺人很多，较为重要的有：吴志子，是天津较早演说《三国演义》的艺人；张诚润，代表书目为《隋唐》。在此演出较晚的还有王育栽、陈士和。张寿臣二十世纪四十年代改说评书时，在此演述的《水浒传》、《清宫秘史》、《白宗魏坠楼》、《枪毙刘汉臣》等均享有盛名。陈士和演述的《聊斋》书

目更以其独特的风格脍炙人口。通海茶楼上演的书目还有《张广泰回家》等。

通海茶楼的建造者不可考，1949年以前的经营者屡屡更易。至1950年由杨大华（又名杨恩荣）独资经营。雇用职工三人。基本沿袭原有的经营方式：上午只售茶水，下午演出评书，茶楼与艺人一、九劈账。晚场的曲艺演出所得票款全归后台所有。也兼营茶水、瓜子等食品。

1954年，为抢救传统评书艺术，天津市文化局组成小组，为年近七旬的陈士和记录其《聊斋》优秀书目演出实况，乃自8月中旬开始，每晚七时在通海茶楼进行现场录音。茶楼楼上张贴红纸条幅，上书"天津市文化局特邀评书艺员陈士和，每晚七点，灯下开书"，每场均有一百余位观众挥扇品茗，欣赏陈士和的评书艺术。在此录音将近三个月，真实地记下了陈士和的讲述与现场观众的反应。

二十世纪六十年代中期停业。

**庆云杂耍馆**　　曲艺大型演出场所。坐落于南市慎益大街，为坐南向北二层砖木结构楼房，舞台宽大，也坐南向北，上下两层约可容纳观众一千人。

该剧场在清代原为同名之落子馆，其两侧、背后是大片妓馆。进入民国后对内部做了改建，改为庆云戏院，演出戏曲。民国二十九年(1940)4月，由袁文会手下的郝祥金等集资接管了庆云的后台，由他们约角经营，与前台分账，王十二(新槐)兼任约角人。4月26日庆云杂耍馆正式开业，首期约请小彩舞、张寿臣、金万昌、常澍田、章翠凤等著名杂耍艺人演出，8月开始加演反串京剧。9月间小蘑菇等人加盟成为基本成员。后庆云前台经营权也被袁文会手下的王恩贵强夺，庆云成为袁文会控制经营的杂耍场。



庆云杂耍馆广告

为增加利润，庆云以小蘑菇、陈亚南、华畹云等为主力，在杂耍的后半场演出反串京剧，上演了一些京剧舞台不常见的剧目如：《会稽城》、《游界关》等。民国二十九至三十一年开始在杂耍后演出部分笑剧如，《巧骗洋钱》、《饭桶家人》、《白面现形记》、《王先生与小陈》等。节日前后，也上演大量应节戏，如七月七的《天河配》、七月十五的《盂兰会》、八月十五的《广寒宫》等。有时也演出纯杂耍，如民国三十年10月、12月曾分别由小彩舞、荣剑尘和刘宝全领衔演出。民国三十一年乔清秀、小黑姑娘也曾来庆云演出。在这里演出的著名艺人还有白凤鸣、戴少甫、谢瑞芝、王剑云、石慧儒、郭荣山、老倭瓜、华子元、程玉兰、姜二顺、小映霞、孙书筠、魏喜奎等。民国三十二年起全部演出笑剧，每日早(即下午)晚两场，前场仍加演杂耍。

抗日战争胜利，袁文会以汉奸罪入狱，庆云原业主索回经营权，除民国三十五、三十六年的部分时间仍由兄弟剧团演出笑剧外，其他时间演出戏曲。

中华人民共和国成立后。庆云杂耍馆改名共和戏院，以演戏曲为主，偶亦演出杂耍，如1950年，小黑姑娘、马三立、王佩臣、张伯扬、王毓宝等曾在此与徐家华、方紫苹的女子话剧合演。

至二十世纪七十年代，天津市政府将共和戏院划拨天津市曲艺团，作为其演出场地。该团中、青年演员张秋萍、刘春爱、赵学义、姚雪芬、张志宽、杨雅琴、刘秀梅等曾在此演出。八十年代修建南市食品街时拆除。

**燕乐升平茶园** 著名的大型曲艺演出场所。清末时原为四海升平落子馆，已有名。进入民国初年改称四海升平茶园，民国六年(1917)下半年又名为燕乐升平茶园，演出大鼓、相声、魔术、杂技。民国二十六年天津沦陷后改为燕乐影剧院，改演电影与戏剧，民国二十八年8月，恢复演出杂耍。至1952年5月1日，改名为红旗剧场，或称红旗戏院，继续演出曲艺，最终于1966年“文化大革命”开始后停业。是天津市大型曲艺演出场所中，开业时间最长的一个。

燕乐升平位于南市荣吉大街与广兴大街交口迤西路北，东面偏北为玉壶春茶社，南面隔街与丹桂茶园相望。系坐北朝南二层砖木结构楼房，舞台亦坐北向南，设备较完善，座位全用桌椅，廊座且为躺椅。楼下池座为散座，楼上三面为包厢，正面厢后有散座，但票价一视同仁，不分池座与廊座。只是前排座位都被熟客定为长期座，普通观众即便一早便入场，也难争得。场内可容纳观众八百人。经理李恩普，静海人，粮行出身。

四海升平落子馆时期，该茶馆由坤书馆发展为杂耍馆，在当时是天津最大的曲艺演出场地，也是听众公认的曲艺演出场所的中心。所约艺人大多为曲种领先人物，如刘宝全、万人迷、张麻子等。民国四年9月至民国五年下半年，四海升平参与了天津市民奋起抵制法租界工部局侵占老西开的斗争，为各界组织的演说团提供舆论场地，并提供为公民大会募捐义演的场地，许多唱手和艺人均在此演唱，白云鹏还在这里演唱了由他自已编词的改良大鼓，将中法交涉、斗争之真相以说唱形式进行宣传。

燕乐升平茶园时期，在此担任大梁的艺人先后有刘宝全、张金环、白云鹏、小黑姑娘等。民国六年9月，天津水灾，被淹长达十个月之久，各杂耍馆均停演。唯燕乐升平仍借丹桂茶园楼上坚持营业，万人迷、张麻子、罗文涛、张宝清、荣剑尘等人演出。但荣剑尘当时在津尚未享名。相声艺人张寿臣民国五年由北京徒步来津，先在地上演出，后进入杂耍园，民国八年万人迷的搭档张麻子在津病故，先改用周蛤蟆捧哏，民国十二年起由张寿臣为万人迷捧哏。民国十三年加入燕乐升平演出的还有来自北京的相声艺人高玉峰、谢瑞芝，两人以文哏节目取胜，同年，万人迷收二人为代拉师弟。民国十四年万人迷转赴东北后，张寿臣仍长期在此演出，捧哏搭档换为陶湘如。荣剑尘民国十五年第四次再到天津，仍在此登台，迅速享名，成为在津发轫之始，此后，声名日上，终至获单弦大王称号。这一时期，燕乐升平也曾上演全部由女演员演出的文明戏，主角有徐家华、叶秋心、陶露萍等。

民国十七年6月，军阀战争告一段落，奉系军队退出天津，由阎锡山部屯驻天津，南市一带饱受军队骚扰，民房被占，百姓迁徙，一时百业凋敝，娱乐场所亦深受其害，致使这一地区出现“繁华销歇”局面。燕乐升平也受到影响，一度换演戏曲。至民国十八年4月底始再度演出杂耍，由张寿臣、陶湘如、小黑姑娘、皮恩荣、李德祥等演出相声、大鼓、双簧、莈调、戏法、杂技等。进入二十世纪三十年代，偶也换演戏曲。

民国二十三年，燕乐升平重新装修，再度改演杂耍，白云鹏、白凤鸣、荣剑尘、冯质彬、张翠兰、富贵卿、周菊娥、吉坪三、姜二顺、常旭久、于瑞凤等演出京韵大鼓、单弦、太平歌词、单口相声、时调、莲花落和皮黄清唱等。票价较二十年代末之三角五分降到一角至一角五分，而演出阵容日趋强大，至民国二十四年夏，又增约了高五姑、皮恩荣、李德祥、金桂笙、小蘑菇、金万昌、大茄子、方红宝等。李恩普还亲至北京约角。在经营方式上也做了更多的尝试。如民国二十四年下半年，园方与仁昌电台议定，当白云鹏演唱京韵大鼓时，在舞台前上方悬一话筒，专线进行直播，以扩大茶园和艺人的影响。这是天津杂耍场的演出经由广播电台向听众直播之始。

民国二十六年，日军占领天津，杂耍艺人大多辍演，广播电台纷纷停办，该园也改演戏剧，“燕乐升平”的名称从此不再使用，而改为燕乐影剧院。民国二十八年夏，股东于嘉锡接手经营，又以宋小轩为专门约角人。8月初，恢复杂耍演出。其时天津市曲艺演员的反串演出已成风气，燕乐也以反串攒底，杂耍由林红玉为大梁，张寿臣、张君、沈君、于瑞凤、姜二顺等参加演出。八月底，洪水进入天津，燕乐只得再度辍演，直至11月4日，始重新演出。白云鹏、王佩臣、谭凤元之外，于瑞凤同其老搭档清明泉以及常旭久、赵莲卿等也继续在此登台，演出了莲花落《穷酸拜年》、《张美英卖身》、《探亲家》等曲目。由京来津的还有京韵大鼓艺人于兰凤和相声艺人戴少甫。戴少甫系初次来津，以台风文雅、善编新段子在津迅速享名，他的搭档为于俊波。未久，林红玉及由相声改演单弦的谢瑞芝也加盟燕乐。

二十世纪三十年代后期以来，天津处于日伪统治之下，民生维艰，行业竞争极为激烈，杂耍场馆千方百计变换经营手段以保住各自的上座率。燕乐也致力于此，经营者重视约角，大胆使用新人。如戴少甫，进入燕乐即演倒二。又如李恩普民国二十九年到北京约角，在天桥听了撂地艺人侯宝林的相声，认为不可多得，即与侯洽谈，侯宝林随李恩普来天津在燕乐登台后，先演第二场，很快就升为倒二，从此在天津名声大振。燕乐还与侯宝林订下只能在燕乐一家演出的合同，直到民国三十二年才允许侯宝林兼在其他杂耍场上演。“梅花鼓王”花四宝民国二十九年5月再度出山，也被燕乐聘到，花四宝的这次首演成为当时杂耍界一大盛事。

燕乐注重广告宣传。除日常刊登广告外，还任用善写评介文章的党子威为宣传员，为该园的艺人戴少甫、侯宝林、郑蝶影等撰文在报刊上发表，以扩大影响。民国二十九年，每星期六由天津广播电台中继转播燕乐的实况演出，这也使得该园的声誉更隆。而杂耍园之

间的竞争也愈演愈烈，比如与同在南市的庆云的争衡，包括同时大量上演反串京剧和同时演出纯杂耍的对峙。而且遇端午、中秋等节日，燕乐必定组织艺人上演各自的拿手曲目。

民国三十三年3月14日，戴少甫在津病故，身后萧条，老母、妻、子无人奉养，侯宝林乃于演出时，在舞台上长跪大哭，叩请观众体恤，为戴少甫的遗属募得较为丰厚的捐款。亦成为燕乐的一段佳话。

抗日战争后期以来，天津的曲艺演出出现"角荒"等现象。各杂耍园难乎为继，民国三十一至三十七年燕乐多以杂耍与女子话剧合演的形式演出，也有时杂耍与评戏合演，或只演女子话剧、评戏。这一时期在燕乐演出的杂耍艺人有：高五姑、谢芮(瑞)芝、程玉兰、陈亚南、高德明、大茄子、赵小福、焦秀兰、小岚云、常澍田、花五宝、花小宝、何艳樵、鹿巧铃、侯月秋、阎秋霞、小映霞、花云宝等。

中华人民共和国成立后，燕乐仍是天津市曲艺演出的重要场所。1950年上半年，由曲艺青年剧团与同乐女子剧团在此合作演出，演员有花五宝、武艳芳、张伯扬、孙玺珠、常宝霖、郭全宝、曾振庭等。1950年8月，经粉刷内部重新开幕，约请了常宝堃、陈亚南、小彩舞、周文如等和在津的戏曲名家荀慧生、赵松樵、鲜灵霞、新翠霞剪彩揭幕。以后即由红风曲艺社及后来建立的天津市曲艺工作团经常演出，演员先后有小彩舞、白云鹏、王毓宝、王佩臣、常宝堃、赵佩茹、周文如、马三立、高元钧、王宝霞、王元堂、武艳芳、常宝霆、阎秋霞、马书麟、小映霞、苏文茂等。1951年12月15日，天津市曲艺工作团正式成立，同一日在燕乐作首场演出。演出以新编现代曲目为主，并对舞台及演出形式做了革新：取消了场面桌和广告性的桌帷，检场时先拉合大幕，幕启后关闭场内灯光；演员取消了"铺纲"和饮场。这些是天津市曲艺演出改革之首创，其后蔚成风气，推广开来。1952年更名红旗戏院，一直作为天津市曲艺团的基本演出场地。1956年开始，由市演出公司统一为之安排演出团体，每半月更换一次。1957起实行计时收费，下午晚间连续演出。直至1966年，这里一直由天津市曲艺团及和平、红桥、南开三个区曲艺团的各演出队轮流演出。晚间常常有观众在门前排队等候入场，营业十分兴旺。"文化大革命"开始后停业。

**天合落子馆** 曲艺演出场所。又名天合茶园。位于侯家后。建于光绪二十六(1900)年前后。是清末至民国时期主要演出莲花落与时调小曲的场所。园内有一小型伸出式舞台。台的四角有柱，台口左右两柱间架一横杆，高及人腰。当时唱手多缠足，演唱时可手扶横杆。台上设一桌，摆列什不闲架子；左右各放一条长凳，唱手依次坐在上面，等待演唱。

清末，侯家后繁华一时，天合落子馆的营业亦曾十分兴旺，是天津当时影响最大的落子馆，侯家后数十家妓馆的唱手都在此登台，演唱各种京津、南北小调杂曲及清唱等。如《打王八》、《热客后悔》、《从良自美》等。民国初年，娱乐中心渐渐南移，与南市相比，侯家后一带生意萧条，天合落子馆也颇为艰窘，园主周香泉曾向天津捐务局呈递说帖，代隶属于

天合的十余户二三等娼窑恳请减免捐税。

民国十五年12月12日，天合落子馆在市民反对法国工部局强占天津老西开的斗争高潮中，率先致函天津公民大会："自法人强占老西开，掳我警察，凡有血气者莫不引为奇辱，……拟于旧历十一月六日假本园演唱义务，早晚所得之资，统数捐助贵会。"信函全文发表在《大公报》上，引起强烈的反响。

天合落子馆约于二十世纪三十年代前期歇业，旧址今已不存。

**松风阁茶楼**　　曲艺演出场所。清光绪二十六年(1900)之后建成。坐落于日租界旭街北口西侧，即今之和平路北头、东南城角以南、原官沟街东口处，北面有关帝庙。是天津租界地面最早兴建的一处正规杂耍馆。

松风阁的建筑为砖木结构之楼房，坐西向东，与旭街北口东侧之同庆落子馆隔街相对。杂耍场在楼上，可容听客近四百人。不仅是租界内最早的杂耍馆，也是距华界最近的杂耍馆，建成时正值天津旧城城墙拆除，因其所处地带四通八达，来往便利，吸引了大量的曲艺观众。

松风阁以演员阵容硬整，曲种齐全，曲目丰富，坚持文明高雅的演出风格为特色。每天演出日、晚两场，在报刊上登载广告开列各场演出的艺人、曲种与曲目。所约多为享誉一时的艺人，许多北京著名艺人也曾在此演出，如清宣统元年(1909)就特别邀请了北京"京都内务府"的"拢子"，其中有全月如、广小川、恩泽川、忠子良等等。上演了评书、七音大鼓、三人八角鼓、对口相声、拆唱快书、京韵大鼓、牌子曲等等，攒底为"五音抚连弹"。京韵大鼓艺人张小轩下海前后曾久在松风阁演唱。后曾振庭也在此登台。

松风阁开业不久，北马路的北洋商场建成，开设了东升茶社；光绪三十一年(1905)，中华落子馆在旭街落成，距松风阁仅两个路口；同一时期，南市也先后建成权乐落子馆和宾乐落子馆，加上原有的同庆和四海升平，松风阁处于落子馆的包围之中。其时落子馆正呈蒸蒸日上之势，众多的女唱手以声音色相招徕吸引各阶层的顾客寻芳逐艳。尽管松风阁一向提倡正宗杂耍，也难与日益发展的落子馆、群芳会争衡，渐次不敌。终于退出了竞争，前后共经营了不足二十年。其旧址早已不存。

**同庆落子馆**　　曲艺演出场所。又名同庆茶园，建于二十世纪初。是清末至民国时期主要演出莲花落和时调小曲的大型场所。位于日租界旭街(今日和平路)北口与闸口街交界处。二层砖木结构建筑，坐北朝南，设有池座与包厢，可容观众六百余人。舞台坐北朝南，台四角有柱，抱柱有楹联一副，题为"穿红挂绿献千娇慢启朱唇调新曲，着紫披蓝生百媚轻敲牙板唱旧歌"。台口两台柱间架有横杆，高及人腰，供唱手扶杆演唱。台上设一桌，上摆什不闲所用"架子"，左右各放一条长凳，唱手依次坐在上面等候表演。

同庆与中华落子馆齐名，《天津竹枝词》和《丙寅天津竹枝词》均曾题咏。这里的唱手系日租界妓院的妓女。《租界销金窟——日租界妓女的调查》中说"同庆部清倌九十人，红倌

二百二十二人”。(见民国十九年4月13日《大公报》)三十年代前期，随着南市的落子馆及妓院的衰落，不少妓馆也都附隶于同庆，它平添了许多新班，辖界向东发展到闸口街心。这里主要唱手有花莲舫、赵宝翠、高五姑、贾钰文、杨喜凤、张玉红、刘金宝、刘银宝、王翠琴、曹金子、赵小凤、赵小香等等。艺人于日常演出之外还经常参加义演，也经常应约参加张园、大罗天等综合游艺场的演出。在此常演的大鼓、莲花落、小曲、时调等曲目有《张美英卖身》、《叉杆解狱》、《秦楼悲秋》、《八仙庆寿》、《喜荣归》等等。

三十年代末歇业，至1985年尚留有地名“同庆后”。

**三角地明地**　明地。清光绪二十七年(1901)北城根与西城根两块明地因拆城而废弃。流散的艺人只得另觅演出地点，三角地成为艺人们转移的主要地点之一。

当时西门北的西面即清真南大寺以东、以南及西南地带是一片大水坑。水坑以南和西南，西关街以北，横街子南段以东，是一片略呈三角形的空地，得名三角地。三角地与西城根、北城根相隔不远，距西关街江湖艺人聚居的“相窑”尤其近，艺人迅即在此集中，这里很快就繁荣起来。“相窑”即是旅店，但它是专门接待江湖各行艺人的小型客栈，一般是设“通铺”，有的也有单间小屋。外来的艺人不带家眷多住在这类“相窑”中。当时居住相窑的评书艺人英致常、徐长盛、王致久等，都曾在此撂地演出。早期来津的西河大书艺人杨世友、白文生等也在这里“靠地”。不久，棚子纷纷出现。还有由棚子改建成砖房的，就改称为书场、茶社。到二十世纪三十年代，大小书棚以外，仅三角地的东坑沿大街就有祥顺茶社、域真书场、宏开茶社、德海书场、元顺书场、小洪书场、景家小书场等等。大部分经营到中华人民共和国成立以后。直到“文化大革命”开始才改作别用。

在这里演出的曲艺品种有评书、西河大鼓、单琴大鼓、西城板、相声、时调、讲报、东北大鼓、魔术、杂技以及北方越剧等。京东大鼓艺人刘文斌、西河大鼓艺人左田风等都是由这里唱红的。

**三不管明地**　明地。又名南市。形成于清末。天津城南为大片遍布水坑的荒芜洼地，旧称城南洼，其西北及北边各有一片大空场，西至南关下头，南连海光寺，东与日租界相接，北到南马路以南。光绪二十八年(1902)，日租界当局擅自将这里的约两千五百亩土地划为预备租界，受到其他占领国的反对而未果；清廷亦置之不管。因长期无人辖理，于是被称做“三不管”。二十世纪初，南马路与位于日租界的旭街(今和平路北段)先后筑成。毗邻城厢、背靠租界的城南洼成为很有发展前途的地区。军阀、官僚、富商都纷纷成立房地产公司，在这里填坑垫地，建造房屋。居民日渐集中，商业日盛，乃有了“南市”的称谓。

清代，随着走江湖的艺人在此撂地，各种小贩跟随观众而来，摆摊设点。买卖的繁荣，又促进了明地的兴旺。说评书、唱大鼓书、唱靠山调、唱西城板、说相声的各行艺人愈来愈多，大大小小的书棚、时调棚、书场、相声场等比比皆是。进入民国后，愈益繁盛。至民国十年(1921)前后，水坑已完全垫平，这里房屋密集，街道繁华，且成为烟馆、妓院最为集中的

地区。明地的范围尽管一再缩小，来此谋生的江湖艺人却有增无减，各种戏曲、曲艺、杂技应有尽有。二十年代初建成的东兴市场成为艺人撂地的中心，画锅撂地的以外，仅东兴市场内就有书棚、书场、时调棚、相声场二十余家。其著名者有万福、黑记等评书场，连兴、三友等相声场，还有上演竹板书、太平歌词、数来宝、西城板、口技、滦州皮影戏的“雨来散”，专演西河大鼓的黄福才书场和四平台一带的书棚等等。天津著名的西河大鼓艺人、评书艺人，大多在这些书场靠地，相声艺人万人迷、周德山等，也曾在南市撂地演出。这里演出有一些庸俗、低级、不健康的表演，常因此招致舆论的批评。

中华人民共和国成立后，艺人相继组织起来或加入曲艺演出团体，露天的撂地演出逐渐减少直至绝迹。这块明地也随着市政建设的发展逐渐消失，但此明地上的书场、相声场的小型演出活动则维持到“文化大革命”开始。

**北海楼（东升茶社）**　曲艺演出场所。本名东升茶社，俗呼北海茶楼或称北海楼茶社。地点在北马路东段路南之北海楼商场内。

北海楼商场建造于清光绪二十八年(1902)。楼为砖木结构，正面朝北，北面两层，南面为三层。一、二楼为商场，在三楼开设了东升茶社。商场东南角有专供观众上下的楼梯；西南角有演员弦师专用的楼梯直通茶社后台。茶社东头有较大的柜房，同时也是为听众存放衣物的“衣帽间”。茶社南墙开有多扇窗，光线及通风均极佳；北面为一长排可俯视商场的玻璃隔窗。茶社南北宽为十余米，东西长有二十余米，面积虽大但房顶不太高，故很拢音。舞台坐西向东。场内设茶桌、木凳。此外，商场二楼东面有多间房屋，做为演员、弦师居住的下处。

该茶社专为演出杂耍而建，比较正规。除商场门外做出标志外，还制作了四面白地红字的大号木牌，上书“东”“升”“茶”“社”四个大字，分挂在商场内三楼。因是新建的商场，“北海楼”的名字叫得很响，且商场内只有这一处杂耍场，所以人们皆以“北海茶楼”“北海楼茶社”呼之，或简称“北海楼”。久之，其本名“东升茶社”反而不彰，到后来约定俗成，连茶社刊登广告也使用“北海楼”之名了。

该茶社为托杵式杂耍场，听客的茶资每位铜元六七大枚。场内售卖瓜子、萝卜、花生米等，货款皆归前台；艺人唱一段敛一大枚，归后台所有。有点唱制度，艺人登场演唱第一个曲目之后即可点唱，点一小段曲书目银洋一元。如两位听客同点一名艺人演唱，按次序列先后，绝无听众互相抬高点唱费的恶习。点唱费十分之六归艺人及弦师，其余为后台公有。

前台经理日工资五角，伙友（茶水工人）工资更低，但听众所给小费集中一起分配。前台所有工作人员的晚饭由柜上（前台经营者）供应，赢余部分到年、节按规定分配。

茶社的早期，经营者屡经易人，自二十世纪三十年代开始由耿辉武与管玉明合作经营。后台约角及其他事务由乔利元负责。

该茶社的经营是杂耍场所中较为有名的。对茶客、听客的服务极为周到：茶客在上楼

之后往往会观望一下，经理在柜房喊一声“看座”，伙友即恭敬地将茶客引至场内，让到座位上，接过客人的外衣、帽子等物，存到衣帽间。茶客点唱与伙友头联系。该茶楼艺人从未在演出时到过前场，也从无茶客进入后台之事。在前台，经营者也注意保护艺人，对女艺人保护尤其周到，偶有兵痞或流氓调戏艺人，前台人员在必要时会以武力对付，打完闹事者之后，再由另外的人员好言应付，以打人者是茶客，已不知去向等语调停、推托。经理管玉明之父管华亭系警察局侦缉队队长，又是帮会头目，虽与该茶社无直接关系，但无形中也有着震慑作用，能够相安无事。民国元年(1912)，天津驻军张怀芝部哗变，对侯家后一带大肆劫掠，北海楼商场地处邻近，亦受到波及，一度无游人光顾，商场营业及茶社的生意均受到影响。后随时局的稳定恢复了兴盛局面。

清光绪末年至民国初年，在此演出的著名艺人多为京津的男艺人，如牌子曲名家全月如，戏法艺人罗双全、张宝清，相声艺人万人迷、张麻子，京韵大鼓艺人刘宝全、白云鹏等。八角鼓名票曾处(永元)亦在此登台，演唱其代表作《一门忠烈》、《珠楼醉月》、《开吊杀嫂》、《翠屏山》、《林丑丑》、《盘丝洞》等，不但曲目罕有会唱者，且词句典雅、诙谐，又善于当场抓词现挂，受到天津听客的欢迎。曾处在演出时，仍遵循杂耍场之旧例，于场面桌上铺红毡，以示票友的身份。全月如所演的《珍珠汗衫》、《杀子报》等曲目亦皆为一时杰作。花桐椿亦在此献艺。其时，花所唱之京韵大鼓《活捉三郎》词句与众不同，刘宝全求其唱本，花吝不与，曾发生记者某在其演出时速记唱词而被花桐椿以死相挟、逼令销毁的故事。

宣统元年(1909)，甘肃发生严重旱灾，曲艺艺人热心助赈，在此举行大规模的义演，登台的有张麻子、万人迷、高宝臣、彭万年、张墨林、邱玉山、花桐椿、阎立棠、小德保、罗文涛、孙德贵、大老姑娘、张翠荣、林双宝、大凤云、京翠卿、京翠兰、沈金桂等男女艺人，同庆部的唱手赵湘云、黛玉、李桂芬，中华部的兰金福、孟金福、聋翠喜、李金喜、小双玉、陈金环等也都参加了这次演出。

二十世纪三十年代在此演出的艺人有被称为“坠子皇后”的乔清秀，其他的河南坠子艺人有乔利元、卢永爱、任永泰(大老黑)、姚俊英、乔月楼，梨花大鼓艺人朱学贞、穆云亭，西河大鼓艺人王艳芬、马增芬，拉洋片的大金牙焦金池与其子小金牙等等。乔清秀长期攒底，乔清秀不在津时，则由马增芬攒底。

民国二十六年(1937)日本侵占天津后，该茶社停业，后改为别用。茶社旧址至1985年尚存，商场西侧有一长巷，留有地名“北海楼后”。

**天晴茶楼(大观楼)**　　曲艺演出场所。清光绪二十八年(1902)在北马路路南近东北城角处、官银号以西修建了一座商场，整幢建筑为砖木结构。东墙外为官银号菜市。楼下为天津商场。在三楼设立了天晴茶楼。虽名为茶楼，实为大型且较规范的剧场。茶楼本身为楼中楼，楼下的池座设长条木椅，楼上正面及两侧是包厢，每间可坐六至八人，正面厢后为散座，观众总容量七百四十人。镜框式舞台，坐南向北，面积较大，后台也较宽阔。前后

台设施都比较完善。

天晴茶楼投入营业后，以演出什样杂耍为主，所约的艺人多为各个曲种的代表人物。经营者较为注意演出内容与形式的出新，适时变换、增删演出的项目以顺应各个不同时期的社会娱乐趋势。如：清末，天津的“新剧”初兴时，天晴茶楼就邀到新剧名家王钟声率团来此演出新剧。当“纯杂耍”不能如既往叫座时，便仿照一些剧场实行与各种戏曲合演。四十年代初，天晴茶楼更名为大观楼，将演出分为戏剧部与杂耍部，以戏剧攒底，前场演出杂耍，聘当时走红的艺人如花五宝、林红玉、石慧儒等任杂耍部的大梁。攒底的戏剧前期有秦腔，民国三十三年(1944)改为京剧，一度还上演了山西梆子。四十年代后期为评戏。当戏剧与杂耍合演的方式失去新奇力量之后，茶楼又会改为单演杂耍。

先后在天晴茶楼攒底和演出的艺人有清末至民国时期之万人迷、张麻子，马德禄、周蛤蟆也曾在此登台。二十世纪二十年代，来自山东的梨花大鼓女艺人莲子香在这里演出，所唱为“二黄大鼓”，即于梨花大鼓的唱段中夹唱京剧的皮黄唱段，或在一段梨花大鼓中用皮黄的唱腔唱出某些重点唱词，是当时特有的唱法。

二十世纪二十年代是天晴茶楼演出杂耍的兴盛时期，上述艺人之外，有“靠山王”之称的秦翠红、“醋溜鼓王”王佩臣、“坠子皇后”乔清秀和丈夫乔利元、“丝弦大王”王殿玉、“女鼓王”林红玉、“悲调大王”高五姑以及于瑞凤、李艳芳、石岚云、韩永先、郭荣山、马增芬、朱玺珍、吉坪三、荷花女、张寿臣、侯一尘等等，先后在此演出的有四五十人。民国二十五年1月出版的《天津游览志》将天晴茶楼列为著名杂耍馆之一。

天晴茶楼还较早演出反串。民国二十五年，为鼓界祖师周庄王寿日及端阳节举行了反串演出，由艺人各自串演本行之外的曲种，如京韵大鼓女艺人石岚云唱八角鼓《游武庙》，八角鼓女艺人雪艳花唱梅花调《黛玉悲秋》，西河大鼓艺人马增芬唱河南坠子《王二姐思夫》，太平歌词、评书艺人吉坪三父女与侯一尘合说相声《切糕架子》，王佩臣与常连安合说相声《羊上树》，任玉花、高五姑、姜二顺和梅花大鼓艺人金桂笙合唱《对花》，于瑞凤演出古典戏法等。他们的反串演出大多中规中矩，极受欢迎，观众一再烦演。在此之前，大型反串演出是不多见的。

民国三十七年底，该处恢复专演杂耍，在此演出的有花五宝、三蘑菇、小龄侠、王元堂、王宝霞、小艳霞、桂月樵、刘静文、张碧华、小映云、那月邻、张玉宸等人。

天晴茶楼早期经营者不详，二十世纪三十年代为张五。由剧场约请艺人，采用包银制。后改由管华亭经营。二十世纪五十年代由民艺评剧社演出。1956年公私合营后茶楼改作别用，其址尚在。由于大观楼之名有一定影响，茶楼西侧一长巷即名为“大观楼后”，至1985年尚存。

**中华落子馆**　曲艺演出场所。又名中华茶园。建于清光绪三十一年(1905)。位于日租界旭街(今和平路)，在荣吉大街东口北侧。坐西朝东，二层砖木结构。设有池座和包

厢，可容观众六百人左右。伸出式舞台坐西朝东，台的四角有柱，抱柱楹联题为："好景目中收观不尽麝月祥云莺歌燕舞，春风怀内抱领略些温香软玉桂馥兰馨"。一道金属横杆架在台口左右台柱间，高及人腰，唱手可扶杆演唱。台上设一桌，摆放什不闲的"架子"，左右各放一条长凳，唱手依次坐在上面等候表演。在此演出的唱手，皆为日租界妓院的妓女。据民国十九年(1930)4 月 13 日的《大公报》记载："中华部上捐之清倌为九十九人，红倌三百八十九人。"二十世纪三十年代前期，南市中的群英、庆云、权乐部妓院及其落子馆相继衰落，不少妓馆和唱手改隶中华，使这里又平添许多新班，中华部所辖范围大大扩充，向东南延伸接近法租界。

在中华登台的唱手最著名的有清末的王红宝、清末至民初的高五姑及此后专唱牌子曲的张玉华等。演唱包括大鼓、牌子曲、小曲、时调等曲种的曲目，常演的有《独占花魁》、《蓝桥会》、《哭五更》、《七月七》、《热客跪门》、《嫖客收心》等等。这里的唱手经常参加各种义演，比如"老西开事件"时，她们曾参加募捐演出，并捐洋一百元，以支持市民的斗争。平时也应约到大罗天、陶园等综合游艺场演出。

中华是天津影响最大的落子馆之一。民国七年 6 月 9 日的《大公报》发表的《天津竹枝词》，曾有诗句说"欲品名花与品茶，商量同庆与中华"。民国十五年冯文恂著《丙寅天津竹枝词》中也曾吟咏。

至二十世纪三四十年代，舞台设置做了改建。这里经常约请杂耍演员演出，有时也请戏曲班社演戏。娱园老人民国三十二年 3 月 1 日曾撰文，慨叹"中华则仅存其旧名耳，然则早已丧失坤书馆之资格，而被杂耍同化矣"。不久，中华正式改为杂耍馆。四十年代末，改演河北梆子，直至六十年代。后一度曾改为新华书店礼堂。八十年代初经整修更名为中华曲苑，许多重要的曲艺演出活动均在此进行。

**同合茶楼**　曲艺演出场所。有时误书为同和楼。是清末民初天津著名曲艺演出场所之一。约在清光绪三十二年(1906)建成开业。经理李恩第。地点在北马路西头路北，距西北城角约百米。坐北朝南，为砖木结构建筑，茶楼设于楼上，面积约二百五十平方米，西头是楼梯。舞台在东头，有较宽阔的后台，设有专供艺人、弦师等使用的较窄的楼梯。临北马路的南墙开有窗六、七个。有门通向外面的走廊，走廊为遮檐式，一米多宽，由东至西贯通全楼。(后，日界旭街另有一同名茶楼)

李恩第广结纳，善交际，所约角色皆为一时之杰出人才。大梁为张小轩，次为八角鼓名家曾永元(即曾处)，有万人迷与张麻子的对口相声，皮恩荣与韩亨斌、辛起发与邱玉山两对双簧，高宝臣的大鼓，广小川、曾振庭的快书和八角鼓。女角有杜顺喜、马玉凤之靠山时调，高六顺、王可卿之京韵大鼓，谢大玉之梨花大鼓，此外还有章月波之巧耍花坛，张宝清、罗文涛、孙德贵、王福林、刘文治等人之中外戏法。

其时张小轩、曾永元皆以票友身份演出。曾永元仍遵旧俗于演出时铺设红毡。而张小

轩声名正盛，不仅演唱京韵大鼓，且艺兼多能，在这里演出时，率先演唱了北京曲目新鸳鸯调《学热客》。张并演出含灯大鼓，所含之灯由九盏一直增至十三盏，一时无两，称为绝技。每遇雪雨天气或营业不振时，贴演含灯大鼓必可吸引满堂听客。这里还别开生面地上演了万人迷、张麻子、韩亨斌、皮恩荣四人合演之对口双簧，亦为空前之技艺。

清光绪三十四年年底，光绪与慈禧太后相继薨逝，戏曲停止演出，杂耍虽未遭禁，而鼓亦属响器，在禁用之列。同合茶楼在演出中，以竹条所编制的鼓形竹篓倒扣在鼓架上，代替书鼓，艺人演唱时用鼓楗敲击，保证了演出效果。天津各杂耍园争相效仿。

清末至民初，同合茶楼以最强大的演出阵容、新奇多彩的演出内容、周到热情的招待和低廉的票价著称。且李恩第的经营方式灵活，能准确地掌握听众的心理状态与欣赏需要，又善于调动艺人发挥各自的特长，是以营业状态之佳为天津之冠。当时，北门西有历史悠久之宝和轩，又有刘宝全在相距不远的天泉茶楼演出，北大关之志诚信亦在盛时，而同合茶楼地势稍偏，尽管如此，其演出势头之盛仍为其他各园所不能敌。

二十世纪二十年代初，同合楼停止曲艺演出，其建筑改为邮政局。

**华乐落子馆**　曲艺演出场所。又名华乐茶园。建于民国四年(1915)，初名宾乐书馆，由朱寿山等人经营。民国八年朱独资改造，始定名为华乐落子馆。位于南市荣业大街北段，为坐西朝东之二层砖木结构楼房，面积约八百平方米，设有池座、包厢，可容观众七百人。舞台为伸出式，亦坐西朝东，台的四角有柱。抱柱有嵌字楹联一副："触目尽华灯喜今宵珠围翠绕重踏歌场圆绮梦，赏心真乐事愿异日物阜民康早销金甲舞霓裳"。一金属横杆架于左右台柱间，供唱手扶杆演唱。台上设一桌，摆放什不闲架子，左右各放长凳一条，唱手依次坐在上面等候表演。在此演出的著名唱手有大玉环、李金顺等人。常演的曲目包括小曲、时调、大鼓、莲花落等曲种，有《十里亭》、《十谣》、《探妹》、《鸿雁捎书》等等。唱手们经常应约参加张园、陶园、大罗天等综合游艺场的演出，也经常参加义演。如民国四年6月19、20两日加入各部唱手反对袁世凯与日本签订卖国"二十一条"的演出，在南市丹桂茶园昼夜演唱各曲艺，所得茶资全数作救国储金。《大公报》对此作了详细报道。

据《天津游览志》记载，"华乐因民国十六年庆云部的崛然而兴，妓女们喜新厌旧，都迁了新巢，致营业不振"，乃更名为聚华茶园，改演电影、评戏或杂耍，亦称聚华戏院。民国三十四年朱寿山病故，其子朱玉清继任经理。1956年收归国有。1965年改名为劳动剧场，以演出戏剧为主。

**南郊区小站镇卢家书馆**　曲艺演出场所。创建于民国四年(1915)，位于小站西头老君堂庙前，为土木结构之平房，土坯墙，柁上架檩，顶上覆盖苇把，以泥抹顶。书馆坐南向北，西檐开多个窗，屋顶有很大的天窗，可用绳索启闭。书台宽一丈，深五尺。书馆的面积较大，在四个大间以上，座位为木板凳，三面环台放置，能容一百五十人，坐紧可容三百人。演出分日、晚两场，门前贴大海报，"请驾早临"为日场，"每晚准演"为晚场。主东卢姓，自家

经营，二十世纪三十年代以来经营者名卢玉才。1958年大跃进时关闭，改为公共食堂。

早期在卢家书馆演出的评书有桂正清的《济公传》、《西游记》，高坪峰的《于公案》、《雍正剑侠图》，顾存德二十世纪三十年代初于此崭露头角。西河大鼓有张锡朋、范相华的《三国演义》，张大海的《封神榜》。天津沦陷时期，河南坠子艺人乔清秀、乔月楼不止一次到该书馆演出。梨花大鼓艺人张太香也在此长期演出。木板大鼓艺人王富贞、曹连如在此演出的书目分别是《回龙传》和《三侠五义》。西河大鼓艺人董向波演唱的书目为《三侠五义》、《小五义》。在此演唱西河大鼓的艺人还有咸士章、石田富、常起震、李祥珍、纪祥林、纪祥昆、王凤贤、尹田升、桂田录、时田珍、郝艳霞、程连勇、康起才、李庆云、李立亭等。李庆云、李立亭之弦师田庆瑞曾带其幼子田连元在此演唱小段。后来山东快书艺人傅永昌及其女曾在这里说唱《武老二》。

在卢家书馆演出的还有京东大鼓艺人刘文斌、王田庚，东北大鼓艺人马宝山，单人皮影艺人胡秀英，此外还有金宝环、银宝环、穆淑芹等。

**张园游艺场**　　原名露香园，天津市第一处庭园式综合游艺场。

该园为清末湖北标统张彪的故居，建于民国四至五年(1915至1916)。原为三层豪华楼房。楼下庭院为花园，设有假山、小溪等。取名露香园，天津人呼之为“张园”。坐落于日租界宫岛街，即今和平区鞍山道五十九号，在鞍山道南侧、与山西路交口处。民国十三年12月孙中山北上时曾居此。

张园于自用之外，曾出租开设了露香园游艺场，民国六年6月29日开幕。此前自6月中旬起即在《益世报》、《大公报》等报纸上刊载大幅广告，详尽地介绍园中的设施和特色：“园内特种奇花异卉、芬芳袭人，并建各式凉亭，点缀精雅，兼之荷池潋滟，喷水玲珑，地址既极宏敞，空气尤觉清心(新)。”并登载了所设的多种游艺项目：杂耍、文明戏、电影、京剧、焰火等，还设有抛球房、西菜馆、咖啡馆、照相馆，附建玻璃花房出售鲜花。客人可以电话预定，并备有新式汽车接送游客。是一处高档的游艺场所。开幕时，杂耍部上演的曲种有时调(时名为时调大鼓)、大鼓(名为京大鼓或文明大鼓)、相声、上海滩簧、文武戏法等，演出的艺人中较著名的有万人迷、周蛤蟆、马德禄、黑姑娘、刘宝全等，刘宝全还与全班人马一同上演了五音联弹。

民国九年，露香园更名张国游艺场，与对面街角处的大罗天游艺场成为对峙的格局。在曲艺演出方面，由该园的杂耍部统一约角，如民国十三年就由北京约来张寿臣、常澍田、陈子贞、蔡宪臣等著名艺人，演出了单口相声、对口相声、八角鼓等。民国十四年开始，清逊帝溥仪在该园居住达五年，游艺活动因而停止。后溥仪迁往同一条街上的静园，张园始恢复游艺营业。

民国十九年6月20日再度开放时，所发布的广告上将名称改为“义记张园游艺场”。杂耍部组织了大量著名艺人的演出，有荣剑尘、何质臣的八角鼓，林红玉、张金环、张银环、张爱茹、

张红霞、小云霞的京韵大鼓，金万昌的梅花大鼓，王佩臣、赵莲卿、杨莲琴、蔡桂喜的乐亭大鼓，刘翠英、赵小福的时调，卢湘卿的快书，蒋君、沈君、张君的口技与滑稽歌舞，皮恩荣、李德祥的双簧，高玉峰、谢瑞芝的相声，大茄子的滑稽大鼓，于少亭、王福林、孙玉林等人的技术（即西洋魔术等技艺），该园增设之苏滩部由周美玉、周美云等演出滩簧等。

张园游艺场因有大量室外活动，故多于夏季六月份开幕。吸引了很多中上层人士及客居天津的南方籍游客，营业情况良好。开放期间每日下午 5 时开门售票，票价年年不同，如民国六年为大洋五角，民国九年为三角，另茶资一角。

张园后来被卖作日本驻军的军官住所，民国十九年 7 月 31 日以后停业，并在《益世报》上刊登了停业的启事。民国二十三年日本人拆除了旧有楼房，另建造了一座二层楼房。该建筑至 1985 年保存完好。

**权乐落子馆（长虹曲艺厅）**　曲艺演出场所。原名权乐茶园。位于南市永安大街东段南侧，民国五年（1916）由李纯的东兴房产公司建造。为坐南朝北的二层砖木结构建筑，设有池座与包厢，可容观众六百人左右。伸出式舞台亦坐南朝北，台之四角有柱，台口的台柱间架一金属横杆，供唱手扶杆演唱。台上设一桌，摆放什不闲“架子”，左右各放长凳一条，唱手坐于此处候场。经营者为张立山，至民国十七年改由高桐宝、王福亭经营，所委经理是谢连升。

权乐落子馆所辖包括日租界以西、大兴里以南的妓院，主要唱手有高五姑、张金福、小翠玉、林双玉、金如意、小菊花、李玉花（老）、刘金翠、郑二姑、小月楼、邢桂卿、花玉琴、胡凌云、陈桂玲、麒麟红、金紫兰等。弦师有王宝寅、邱玉山等人。日常演出的曲种为时调、大鼓、各种小调，主要曲目有《叉杆落魄》、《思凡下山》、《喜荣归》、《妓女五更》等。除日常演出之外，唱手们也经常应约参加张园、陶园、大罗天等综合游艺场的演出，并经常参加义演，如民国五年 11 月，按日演艺所获茶资尽数助公民大会经费。其中 11 月 25 日共得票资二百 0 六元，小洋二百一十一角，铜子一千四百八十二枚，悉数捐出。（见民国五年 11 月 27 日《大公报》）

权乐落子馆是天津影响最大的落子馆之一。初建成时适逢“老西开事件”，这里曾为演说团提供揭露帝国主义罪行、动员全市人民奋起反抗的舆论场地。民国十五年出版的《丙寅天津竹枝词》说：“庆云权乐继群英，同庆中华早著名，落子馆应推独步，敢骄上海薄京城。”后来的十年间，随南市妓馆、落子馆的衰落，隶属于权乐的妓馆无一存在。约二十世纪三十年代前期，权乐落子馆歇业，改业电影，名权乐影院。1954 年收归国有，名权乐影剧院。“文化大革命”中改名长虹影剧院。1980 年剧场作了大修，定名长虹曲艺厅，成为实验曲艺杂技团演出曲艺的场所，实验曲艺杂技团团长滕进翔兼任剧场经理。至 1985 年该曲艺厅仍有曲艺演出。

**新大路明地**　明地。位于天津北站附近。民国五年（1916），铁道迤东建成了有几千

名工人的华新纺纱厂，铁路工人也有相当的数量，工余皆需娱乐。邻近火车站又有许多大小旅店，在津小住的旅客也有消遣解闷的需求，于是这块明地应运而生。明地位于新大路街里，是不很大的一个旷场，以坎坷不平的土道为界分为两个部分，一侧的高坡上是演出戏曲的大席棚。另侧即杂耍场地。进入场子的范围，触目所及是拉洋片的大牌楼，有七八个拉洋片的；在一处露天电影场的北面，有三间寒窑式的工房，一边说评书，一边是落子馆；西面有两间大房，专唱乐亭大鼓，听的人是上年纪的老头子老太太居多。(见《天津游览志》)1949 年以后，新大路明地消失。

**鸟市明地**　明地。民国七年(1918)，顺直水利委员会为了在汛期能迅速泄洪，开始对南运河天津城北的东段裁弯取直。民国九年，侯家后东边的河道被废，填平后，辟为鸟市。最初，以卖鸟、鸽子为主。后来不少江湖艺人到这里撂地卖艺，使这里初具明地的规模。东兴等房地产公司乃在此处购地盖房出租。相声场、时调场、书场、杂耍馆也陆续出现。据《天津游览志》记载，民国二十五年以前鸟市即已有娱乐园子六七处。这些场所布置极简陋，光线暗淡，承尘灰丝，地面凹凸。但座客常满，营业十分兴旺。其中的声远专演相声，广荣专唱时调，玉茗春上演什样杂耍，金华、庆和、三友、玉峰等上演评书或西河大鼓。它们同位于侯家后中街的三德轩、东来轩及天合落子馆等连成一片，吸引了更多的艺人来此“靠地”。鸟市迅速发展成为仅次于南市的第二大明地。

中华人民共和国成立后，撂地卖艺的形式逐渐消失。1958 年，鸟市曲艺厅建成。“文化大革命”中，这些曲艺演出场所皆被改作他用。八十年代初，鸟市一带重新规划，拆除旧房，盖起成片新楼。大胡同街文化站成为这里唯一的曲艺演出场所。

**陶园游艺场**　花园式综合游艺场。坐落于今河西区马场道南侧，在马场道与广东路交口以西，现在的新华中学所在地。该园由华商经营，于民国七年(1918)7 月 9 日竣工，同一天正式开幕。当时在《益世报》刊登了大幅广告，介绍园内设施与景物：“有楼台亭阁，绿树丛林，奇花异卉、芳气袭人、喷水荷花、飞禽异兽，弹子房、秋千架，以供消遣”，“有仙人掌二盆高丈余，黄花盛开，实乃罕有”，观赏动物“玉兔、狼、仙鹤、梅花鹿、金鸡、鹦鹉等不胜枚举”。

陶园游艺场自民国七年至民国十九年每至夏季开放。民国九年之前较为兴旺。进入二十世纪二十年代，该园屡屡易主，时开时停。二十年代后期，又曾因出现赌博等问题，几次遭当局禁止，导致营业不振。民国十八年由景星电影院经理荣绍亭接办，将内部大加修理，但开幕不久又因故停办。民国十九年，陶园所在的特别一区街村公所三十六位委员出资两千元承办，将之所获利润为两所学校建筑校舍，曾兴旺一时。

陶园游艺场较张园游艺场地势宽阔，草木绿地亦较张园为多。经营方式与内容均与张园相仿，但比较侧重于吸引更广泛阶层的游客，营业较张园游艺场更为火炽。该园的开放时间为每日中午一点至夜十二点。门票为小洋四角或五角，遇有特别节目如民国八年俄国

大力士表演武技，民国十九年燃放特大焰火等，则将票价增至一元。日常的游艺项目有南方和北方杂耍、文明戏、电影、杂技戏法、京剧、军乐、武技等，每年有所不同。附设有中菜馆、西菜馆、咖啡馆、地球房、台球房等，并有以马车、汽车接送游客的服务项目。

民国七年陶园游艺场开幕之初，特请杂耍、戏曲界的名艺人及落子馆的名唱手登台，演出了大鼓、快书、时调、杂技等杂耍节目和蹦蹦、皮黄、秦腔等。三年中，在此演出的杂耍艺人较著名的有刘万奎、葛文通的双簧，马德禄、万人迷、周蛤蟆三人互为捧逗的相声，清子岩的快书，卢湘卿、赵艳卿的八角鼓，李笑香的文武大鼓，京佩兰的时调，孙德贵、罗文涛、孙宝清、小福祥等人的文武戏法，坛子徐、佫殿顺的巧耍花坛等等。民国九年，陶园游艺场将游艺演出分为两部，第二部主要演出杂耍，增聘了上海第一滩簧班徐涛涛、爱瑞春、马月松、丁少兰、施竹亭、沈耕新、小春喜等演唱，还演出了爱莲生、十龄童的上海弹词《三笑》，颇能吸引南方籍的人士前来观赏。

在此演出的杂耍艺人还有王佩臣、蔡桂喜、杨莲琴、赵莲卿、金万昌、高玉峰、谢瑞芝、张寿臣、陶湘如、大茄子、银姑娘、赵小福、小黑姑娘、何质臣以及杂技艺人孙喜林、阎德宝、杨福顺、王德奎等。

民国二十年以后，陶园游艺场停办。

**群英落子馆** 曲艺演出场所。又名群英茶园、群英书馆。建于民国九年(1920)。位于南市东兴大街南段，坐东朝西，为二层砖木结构建筑，设有池座和包厢，可容观众八百人。舞台为伸出式，坐东朝西，台的四角有柱，台口两台柱间架一金属横杆，高及人腰，供唱手扶杆演唱。台上放一桌，摆放什不闲“架子”，左右各放一条长凳，唱手演唱前，皆坐于此候场。经营者齐文轩。

据《天津游览志》记载，“群英庆云两部，则凡在落子馆后的妓馆(即南市群英后、庆云后)都隶属之”。大约在二十年代中期至三十年代初，群英与权乐、庆云三部，在南市鼎足峙立，颇盛兴一时。《丙寅竹枝词》有诗云：“庆云权乐继群英，中华同庆早著名”，反映了民国十五年前后群英在天津落子馆中的地位。高五姑、李金顺曾是群英落子馆的台柱。



民国三十六年群英杂耍馆艺人签名

该园唱手经常参加义演，如民国十四年，“五卅”惨案震惊全国，为声援、支持上海人民的反帝斗争，7月中旬，群英和权乐、华乐三部的唱手于群英书馆义演募捐，连演两天。在社会上引起很大反响。

群英三十年代前期改演戏曲。民国三十二年8月郝祥金接办，改演杂耍，改称杂耍馆，一起经营者

为高步云，后委赵立常经管，于8月23日开幕，约请小黑姑娘、常澍田、金万昌、三蘑菇、魏喜奎等演出，上座颇佳。此后亦常与女子话剧、评戏、歌曲同演。这里也举行大型的义演和比赛。民国三十六年10月起演出纯杂耍，以小岚云、侯月秋、章翠凤等为大梁，白云鹏、白凤鸣、孙书筠、阎秋霞、荣剑尘、谢芮芝、石慧儒、张寿臣、侯宝林、戴少甫、郭荣启、王佩臣、架冬瓜等都曾在此演出。1949年后收归国有，改演戏曲。1953至1966年间，每年仍有一定的时间演出曲艺，并曾实行计时收费。"文化大革命"后改演电影。

**谦德庄明地**　　明地。是天津市区内河西地面唯一的一块明地。民国六年(1917)，直隶南部大水，大批灾民逃来天津，落脚于地势较高的小刘庄萝卜地(今小刘庄郊区汽车站附近)，搭盖窝棚，暂时栖身。后不少人没有离津，流落在小刘庄西北方向的谦德庄一带就地谋生。当时这里坑多、沟多、坟地多，没有几户人家。该片荒地，基本属天津"八大家"之一的"李善人"和天主教会崇德堂两家所有。李家在自家花园(今人民公园，原称李善人花园)的西北角盖起了南北两排约二百多间一人多高的土坯房，赁给灾民居住。崇德堂是天主教献县教区设在天津的账房，在此掠得大片土地，民国九年前后也填坑盖房，出租牟利。更多的灾民则在附近自搭窝棚。不少走江湖的艺人也奔到此处，撂地谋生。随着居民的大量增加，这一带的城市建设发展很快，曲艺演出也日渐兴旺。在谦德庄的中心永安大街及其附近，陆续开设了不少杂耍馆及书场，稍具规模的有同乐茶园、三和茶园、玉兴茶园、宝兴茶园、天合茶园，等等。另在天合前街一带，也分布着不少书场、相声场和时调棚子。江苏义园前也有一块空地，许多杂耍艺人在此撂地演出。

民国十五年，法租界娼寮区经常发生各国兵卒斗殴纠纷，法国工部局穷于应付，决定取消娼寮区。于是，一些妓院转移到了谦德庄，且在此发展很快，保安大街以南的树德里西胡同至福厚里，几乎全是妓院。随之，在永安大街上也出现了落子馆，落子馆的经营在四十年代初结束。

中华人民共和国成立后，撂地卖艺的形式逐渐消失。"文化大革命"中，这里的曲艺演出场所或拆除、或改作他用，结束了谦德庄明地的历史。

**地道外明地**　　明地。是天津市区河东地面唯一有名的明地。清末，老龙头、李家楼、火神庙一带修建老龙头火车站(即今天津站前身)，意租界、奥租界也于此时开马路、盖楼房。这几处的居民纷纷迁至附近的郭庄子、王庄子、沈庄子、旺道庄和姚家台。许多直隶、山东、河南等省来津的灾民也流落于此，在坟旁、坑边搭盖窝棚栖身。人口骤增之后，穿越铁路的人流不断，居民出行不便，火车轧死轧伤行人的事件时有发生。在这五个村居民的呼吁下，民国十二年(1923)于火车站和东货场之间修建了地道。郭庄子等村适在地道之外，因而这一带被称为"地道外"。当时，地道外有一个面积近十亩的大坑。大坑附近，除靠近铁道一侧不能发展外，东西两面，日益热闹。随着人口的密集，江湖艺人也纷纷来这里撂地卖艺，食品摊点大批出现。附近居民以及车站、货场、码头的工人，工余常来此逍遣。加

之此处邻近车站，各地来津的及在津中转等待换车的旅客，也常到这一带消磨时间。所以，地道外热闹非常，书场、相声场、时调棚及杂耍馆都出现了，且越来越多，其较出名者有群仙茶园、太平茶园等。

民国二十五年，《天津游览志》记载了地道外的演出场所："在地道外的拐角，有个名叫小营市场的狭胡同"，除了一家电影院、三四家戏园之外，"还有一家是什样杂耍，还有一家是一个弱女在那里嘶叫"。"这种包罗时调大鼓、蹦蹦、莲花落、相声、双簧、大戏等等玩意儿，多半是按段敛钱的"。而"一片大旷场里，还有茶桌、冷食摊、变戏法的、说书的、练把式的、唱小曲的、看西洋景的、拉戏的、周易神课的卖卜者、卖零碎东西的、卖香料的、治病的，的确是热闹得很"。著名的曲艺艺人曾在此撂地的有朱玺珍（三十年代初）、王佩臣（三十年末）等。

中华人民共和国成立后，市政建设不断发展，旷场被利用起来，撂地演出的形式消失。书场、杂耍场的演出则一直持续到"文化大革命"开始。

**万恒茶社**　　曲艺演出场所。是专演评书的小型书场。前身为专演相声的连记书场，约于二十世纪二十年代开放，由赵老头经营，场内较简陋。民国二十三年(1934)赵老头将其兑给刘万恒。整修后重新开业，更名为万恒茶社。

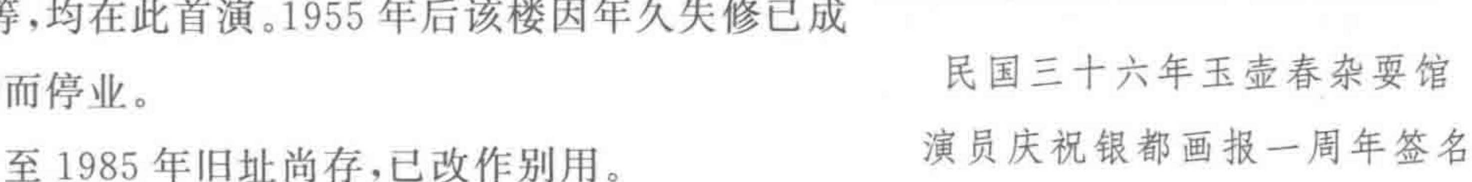
地点在鸟市大街路西。砖木结构平房，坐西向东，进门后迎面是坐西向东的书台。三面摆放长条木板凳，可容一百三四十人。茶社在多年经营中屡屡修整，比较正规，整洁、坚固。屋顶较高，高处四面有窗，光线、通风均好。进门后左侧有较大的柜房，为演员休息处。1953 年，由于枢海、马轸华、蒋轸庭、姜存瑞等组成的天津市第一个评书研究小组的业务活动即在这间柜房内展开。老艺人刘傑谦传授于枢海《小五义》也在此处。

经理刘万恒与青年职工小套响应政府号召，大力支持演出新评书。1953 年于枢海在此首演新书目，并陆续上演了《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》、《铁道游击队》、《保卫延安》以及反特短篇故事等，打开了天津市大量演说革命新书的局面。至二十世纪六十年代歇业。

**玉壶春**　　曲艺演出场所。开设于二十世纪二十年代。是天津市著名的小型曲艺场所之一。茶社所在的建筑物为砖木结构的三层楼房。坐落在南市广兴大街(今建物大街)南端路西，与燕乐、丹桂相邻。玉壶春在二楼，舞台坐南向北，台两旁有立柱，悬挂木制楹联一副，联语为："为名忙为利忙忙里偷闲吃杯茶去；劳心苦劳力苦苦中寻乐拿壶酒来"。场内原摆设茶桌坐椅，能容观众二百多人。三十年代后期改为长条座椅，扩大了容量，可接纳观众三百余人，经营者为该楼主人王成章。

玉壶春三十年代以演出河南坠子为主。当时为托杆演出场所，每段节目唱完后敛钱一大枚，并可点活，即观众可以在演员唱完一段节目后，出资一元，特烦演员再演唱一段。在此演出的河南坠子演员有巩玉荣、巩玉屏、刘金铃、刘宝铃等。三十年代后期起演出杂耍，

改为售票制，前后台二八劈账。周文如、刘连玉、石慧儒、那月邻、王长友、曾振庭、马书麟、白全福、连笑萍等先后在此登台。



民国三十六年玉壶春杂耍馆
演员庆祝银都画报一周年签名

1949 年，戏剧曲艺工作者协会成立的大众曲艺社即设立在此，本市其他曲艺场所的著名演员如白云鹏、王佩臣、林红玉、小蘑菇（常宝堃）、石慧儒、艳桂荣等来此赶场，演唱新节目，成为推动新曲艺演出的阵地。营业状况极佳。中华人民共和国成立前及成立之初，天津市演出的新曲目如《小姐俩拾棉花》、《三勇士推破船》、《新十女夸夫》、《解放后的天津》等，均在此首演。1955 年后该楼因年久失修已成危楼而停业。

至 1985 年旧址尚存，已改作别用。

**西大沽李家书场**　曲艺演出场所。西大沽在天津市区东南的海河南岸，距市中心约三十八公里。李家书场是这里主要的曲艺演出场所。西大沽与葛沽、咸水沽之间有大沽路相通，可直接进入市区，便于演员的频繁往来。

李家书场开业约在二十世纪二十年代。为砖木结构平房，场内洁净明亮，地面铺设木地板，书台也十分考究，容量为一百七十人左右，书场后有砖房数间，是外地来此演员的下处。

这里主要演出西河大鼓与评书的中篇、长篇书。曾在此演出、影响较大的三十年代有朱宝堂、李庆良师徒；四十年代有赵玉峰弟子、人称“小赵玉峰”的刘会卿。此外还有桂田禄、刘起林等。演出的书目有《呼家将》、《杨家将》、《粉妆楼》及《走马春秋》、《金盆春秋》、《锋剑春秋》、《左传春秋》等。停业情况不详。

**元合茶社**　曲艺演出场所。是演出时调与评书、西河大鼓的小型场所。原来是谦德庄明地范围内的一处大棚，民国十九年（1930）以前已经存在。民国二十八年天津大水，之后于 12 月改建为砖木结构的平房，位于谦德庄天合前街三十六号，茶社坐西向东，进门后迎面是书台，场内设木凳，可容观众一百四十人。创建经营者是李守元（绰号大秧子）。

在此演出的时调艺人分前后脸。前脸为男性，装扮与双簧之前脸相同：头上顶一小辫（俗呼为大梁子），眼、口部位用白粉涂抹。但演出形式并不像双簧，而是男女艺人并立演唱。前脸除打节子板外，还在演唱者唱至关键处时高喊，以制造气氛。后来演变成前脸与演唱之女艺人以淫词滥语和猥亵下流之动作来吸引观众，每当前脸出现下流语言、动作，女艺人即打前脸的耳光，打得越脆越响，听众越感兴奋。观众乃将元合茶社称做“打嘴巴子”的场所。营业却也兴旺。

中华人民共和国成立后，元合茶社仍经常演出时调。其演出的方式虽较此前三四十年

代有所收敛，但形象仍然不堪入目。1954 年，市文化局及河西区委宣传部与区政府文化科对元合茶社进行停业整顿处分，并召集全区书场茶社经营者开会，批评元合茶社的不良经营作风。经营者在门前张贴大字报检讨。事后《新晚报》又发表了处理经过。对元合茶社的处理，促使天津时调走上健康发展的道路。

这里也常演出相声，姜宝林、张宝如、白银耳、班德贵等在此登台。

茶社至 1985 年已不存。

**春和屋顶**　露天曲艺演出场所。在春和大戏院的屋顶。春和戏院即今工人剧场，坐落于今滨江道与大沽北路交口处的西北角，建于二十世纪二十年代，为二层砖木结构楼房，舞台坐北向南，场内楼上楼下约可容纳观众八百人。是演出京剧的重要场所。

春和戏院的屋顶游艺于二十年代末至三十年代前期每年开放。时在 6 月至 8 月每天晚八时至夜间二时，露天演出杂耍和电影或新剧（文明戏）等项目。因地处法租界中心的繁华地带，有较高的上座率。夜间，行人甚至在几个街口外都可听到这里艺人们的演唱。

在此演出的著名艺人先后有王佩臣、花四宝、高玉峰、谢瑞芝、大茄子、常旭久、杨莲琴、郭荣山、韩永先、小蘑菇、常连安、荣剑尘、刘宝全、张寿臣、于瑞凤、赵莲卿、蒋君、张君、董桂芝、桑红林、马寿岩等，李文美与李文英的苏滩也曾在这里登台。

三十年代中期，春和屋顶的游艺停办。

**东大沽李家书场**　曲艺演出场所。东大沽在天津市东南的海河南岸，距市中心约四十余公里。李家书场在东大沽码头左近。二十世纪二十年代末由李三巴（回族）开设并经营，演出评书。书场为砖木结构的平房，坐东向西，南北两面有窗，通风良好，场内整洁明亮，能容听众二百人。书场旁有小院，为外地来此演出艺人的下处。李三巴对外地艺人照顾也十分周到。收入由书场与艺人二、八劈账。听众主要是从事出海捕捞作业的渔民。

三十至四十年代，在此演出的有张鸣远、张枢润、宋宝瑞、桂殿奎、桂正清等，书目有《雍正剑侠图》、《三侠剑》、《铁冠图》、《济公传》、《神仙传》、《七剑十三侠》等。停业情况不详。

**天津广播无线电台**　天津第一家广播电台。民国十六年（1927）5 月 5 日正式设立并开始播音。台址在当时的电话南局院内，即今烟台道与四川路交口迤东、烟台道三十一号（现在的天津电话三分局）院内。是奉系军阀所控制的北洋政府建立的官营广播电台。

天津广播无线电台于正式开播前进行了试播。它的主要业务是利用京津长途电话转播北京的广播节目，如新闻、商业行情、京剧、音乐等。每天播送两次。转播之外，也组织天津曲艺艺人在该台直接播音。每天定时播放两个时段共二至三小时。一个时段为南北杂曲、八角鼓、大鼓、时调、相声等，另一个时段播讲长篇评书。在这里直接演播的节目有杨文林、刘万奎、张茂林、刘万廷等演出的对口相声，王殿玉、卢成科的拉戏弹戏，刘钧衡（君衡）的八角鼓，于秀屏、于佳卿、刘云霞等的梨花大鼓，以及秦宝田、张君、王小兰、王小舫、王子

玉、王君堂、王秀云、王桂卿、王晏卿、丁湘亭、小月娥、小料货、刘文斌、刘文诚、刘永铭、刘富才、刘翠英、花大翠、花兰芬、花艳福、沈大环、张少卿、崇德山、赵双喜、高翠玲等演唱的各种大鼓和时调、太平歌词等。评书先后有张岚溪的《三国演义》，常杰淼的《雍正剑侠图》，赵轸铎的《三侠剑》等。作为天津最早的广播电台，尚不能吸引更多的有名艺人加入播音，但在这里播音的艺人却得到了宣传自己的机会，如刘文斌和他所演唱的京东大鼓，本不为人所知，在此播音后渐渐享名。有的曲书目也通过播音扩大了影响，如《雍正剑侠图》和《三侠剑》，还由此确立了“津派评书”的地位。



民国十七年天津无线广播电台正式开播演职员合影

民国十七年 5 月几次播出了在津的南方艺人陆荫卿、王怡钦、薛云荪、张子行、顾元熙、顾云霞、王奕亭等播唱的“宣卷”、“上海宣卷”，曲目为《百花台》、《怒打孙化龙》、《改良荡湖船》、《破镜重圆》等。

天津广播无线电台由于设在电话局内，旁邻电话交换台，彼此干扰，导致播音的音质不良，且时有杂音和串音。民国十七年 6 月，当局将此台又兼作中波军用电台。约二年之后终因与电话局业务互受影响而停播。

**新世界**　曲艺演出场所。又称新世界茶社。是天祥市场内的一处大型杂耍园。位于市场三楼西侧，舞台设于园内北端。场内可容近六百位观众。民国十六年(1927)天祥市场开业，该园也随之开始演出。所约角色多为当时各曲种的代表人物。如金万昌、王佩臣、王瑞喜、张金环、华子元、何质臣、葛振清、讷鉴泉、叶树庭、郭荣山、王金有、罗文涛、赵莲卿、赵翠卿、李艳芬、钟三姑娘、马桂元、小德禄等。平时演出票价为三角，凡刘宝全登台时，提高到四角，而观众激增。早期还曾将文明戏作为大轴一起演出。新世界吸引了大批中上阶层的顾曲者及女观众，也引起了评论界的注意，常有连续的评介文章在报刊上发表，促进了艺人演唱艺术的提高。它也在一段时间内成为这一地域最有名的曲艺场所。

民国十八年末，新世界改名为小广寒，与落子馆小广寒同名，又称安记小广寒。间或也演出戏曲。或在新剧前加演杂耍。至二十世纪四十年代后期，再改名为天升舞台。并于四十年代末长期演出兄弟剧团的杂耍和笑剧，直至 1949 年上半年。五十年代以来渐少演出。

**天祥屋顶**　夏季开放的综合游艺场所之一。在天祥市场顶层。

天祥市场位于今和平路、长春道交口之南侧，三面临街。南与劝业场相毗连，西为今辽宁路，北临长春道，北面部分称为天祥小市场，是五层钢筋混凝土结构的建筑。于民国十六年(1927)建成、开业。屋顶辟为游艺场，每年夏季 6 月至 8 月晚间开放，设有多种游艺，杂耍部为其中主要项目。民国十九年由常澍田、李艳芬、张寿臣、陶湘如、王佩臣、于瑞凤、孙

大玉、不染尘、杨莲琴、阎德宝等演出。民国二十四年由刘宝全及小梨园全体艺员演出。日本侵占天津时期，民国二十九至三十一年尚有演出活动，杂耍一直是主要内容。民国三十二年起因日伪当局实行灯火管制，活动停止。抗战胜利后，民国三十五年恢复活动，杂耍、相声、评书、滦州影、魔术分台演出，评书由陈士和、马连登演出，相声由小蘑菇、赵佩茹、常连安、吉坪三、三蘑菇、白全福、苏文茂等演出，杂耍由王佩臣、燕凌霞、马增芳、小蘑菇等演出并加演反串京戏。后天祥小市场改名合兴商场，其屋顶由小岚云、石慧儒、花云宝、新岚云、武艳芳等演出杂耍。四十年代后期，屋顶游艺活动再度停止。

中华人民共和国成立后，恢复了屋顶游艺。在此演出的曲艺团体初期有青年剧团，后来由南开区相声队、天津市曲艺团等演出。后天祥市场与劝业商场打通，成为连体的两座商场，天祥的屋顶一度与劝业场天外天游艺场使用通用门票并曾开设联合屋顶游艺场。六十年代演出活动停止。

**小梨园(歌舞楼)**　　曲艺演出场所。地点在泰康商场三楼。

泰康商场建成于民国十六年(1927)，坐落在今和平路与滨江道交口处北角、原浙江兴业银行的背后，楼的平面形状如磬，左右环抱浙江兴业银行。泰康商场为四层砖木结构楼房，东南与西南各有楼门，向东南的门开在滨江道上，与交通旅馆相对；向西南的门开在和平路上，后劝业场建成，即在此门对面。两边楼门上有横额，系水泥塑成“泰康商场”字样。

泰康商场兴建时原设计三楼、四楼各有一间剧场，后仅将三楼剧场辟为杂耍园，名歌舞楼。歌舞楼在商场三楼中间的顶点处，有旧式方形舞台，朝向西南，台高约一米，因修建时即规划为杂耍园，故舞台面积不大。格局与戏曲舞台相同，台上张挂大幕(类如京剧舞台所用之“守旧”)作为衬景，幕上开有上场门、下场门，分别挂有彩绣门帘。台下正面为包厢，包厢后与舞台两侧为散座。台左即朝向滨江道的一面和观众席后亦即朝向和平路的一面各有门通向商场，供观众出入。全场可容近六百名观众。

商场建成开业，歌舞楼随后开幕。其时，天津市的商业及娱乐中心已南移，在租界内也有了较大发展。歌舞楼地处法租界繁华地带，位置优越，经营者思想较为新派，且所聘的杂耍艺人多为名家，节目丰富、搭配硬整，故吸引了大量中上阶层人士诸如士绅商贾、文化界人士和租界中的寓公、遗老遗少等等前来顾曲、品评。居住在津的清逊帝溥仪和宗室亦曾来此观赏演出，后来的抗日将领如吉鸿昌、张学良等也曾是这里的座上客。一些大商家、银号、钱庄业者还在这里长期订有包厢或固定席位，作为招待客人和谈生意的处所。所以，歌舞楼很快就以环境和演出的文明雅静、无喧嚣怪叫之声的特点，居于租界内曲艺场所之领先地位，成为二十世纪二十年代末至三十年代天津市档次最高的杂耍馆。

民国十八至十九年间，歌舞楼还开辟了星期六、日的早场和日场，作为优待学界的专场演出，上演的节目则选择艺人的拿手节目并适宜于学生欣赏的内容，票价也减半。虽因受到局限，演出的节目常常有重复的情况，仍然对培养新的观众、普及曲艺起到了作用，成

为“尤其适宜学生的娱乐场”。

歌舞楼时期，基本上以刘宝全、荣剑尘、张寿臣和金万昌为台柱，刘、荣、张三人被评论界称为“歌舞楼头三杰才”。经常在这里演出的有林红玉、于瑞凤、王月楼、华子元、高玉峰、谢瑞芝、王殿玉、大茄子、郭荣山、韩永先、常澍田、葛振清、冯书田、罗文涛、孙书麟、王葵英等鼓曲、说唱艺人和杂耍艺人。来自山东的鹿巧铃几次在这里上演梨花大鼓，东北大鼓艺人朱玺珍成名后也在这里登台。民国二十年，歌舞楼被收入《天津志略》第三章。

约在民国二十三年春，歌舞楼经营者易人，同时更名为小梨园，一度并曾在广告中标明“方记小梨园”。小梨园在约角及营业方式上都有一些新的手段，民国二十四年 4 月中旬，画家叶浅予曾慕名来这里观看演出，并当场为刘宝全作了速写。同年编写的《天津游览志》将小梨园列为著名杂耍馆。

民国二十五年夏，经营平安电影院的影业公司接办了小梨园，由冯紫墀、辛德贵、王桂森合资合力经营。冯紫墀是南开大学商学系的毕业生，富维新思想，接管小梨园后任总经理，与辛、王二人接手后，先进行停业整顿，主要措施为：取缔“三行”、净化剧场；招收十五六岁的茶童作为服务员；取消小费制度，对观众只收票款，奉送茶水、凉扇和戏单（即节目单）；添置通风设备，定期消毒；改善设施，将原来茶楼式的方桌、板凳撤除，由日租界的浪花馆购入铁制单人座椅而使剧场脱去旧杂耍场的模式，面貌改观。并在《益世报》等报刊上刊登大幅广告，详细开列演出阵容、部分曲目，宣传新的经营方式。民国二十五年 9 月 12 日重新开幕，由张寿臣、花四宝任主演，侯一尘、王殿玉、赵小福、巩玉屏、雪艳花、郭荣山、韩永先、焦秀云、花玉霞、李文芳、桑红林、靳遏云、周菊娥等参加演出。开演仅三日，花四宝因争取婚姻自主与人身自由，在演出下场之后悄然离开剧场，翌日即通过律师在报端发表了要求与养母脱离关系的声明。花四宝停演后，由张寿臣攒底，后增聘了到津不久、在中原公司登台的小彩舞继续演出。

小梨园时期，天津市的曲艺演出竞争日益激烈，小梨园乃与邻近的天祥市场、劝业商场，日租界的中原公司等处的杂耍场成为竞争的对手，以角色齐全、服务周到等享誉，而处于优势。因这里登台的著名老艺人较多，顾曲者亦多为老资格观众，评论界戏称小梨园是一所“皓首大学”。

日寇侵占天津后，社会的不安定影响到曲艺演出，杂耍园经营维艰，小梨园尽力推出各种演出形式。如民国二十七年 9 月中旬，举行了“艺员平生杰构曲精彩演出”，其后再次约“盖山东”鹿巧铃加入；又如民国二十九年 4 月，接受堂会演出；同年 6 月，以庆端阳名义连续上演反串京剧如《法门寺》、《新纺棉花》等。终因环境的困难而不得不时常辍演，并曾几次改演其他剧艺形式如梆子、评戏等。有时，在此上演的全班人马也会转到大观园、天晴等园演出。但是，直至二十世纪四十年代后期，尚坚持以上演杂耍为主。

先后在小梨园担任大梁的艺人有刘宝全、小彩舞、小岚云和荣剑尘。其他艺人除前述

诸人外，还有谢瑞芝、乔清秀、朱学贞、石岚云、小蘑菇、刘凤霞、乔玺楼、赵佩茹、张寿臣、戴少甫、马三立、孙书筠、章翠凤、小映霞、杨曼华、乔凤楼、王剑云、荷花女、吉坪三、魏喜奎、白凤鸣、姚俊英、陈亚南、佫树旺、杨芝兰、宋少臣、王桂英、宋惠玲、于德海、张君、沈君、秦佩贤、于俊波、耿宝林、董桂芝、王佩臣、石慧儒、花云宝、三蘑菇、杨曼华、小友琴、白全福、佟慧莲、谢舒扬、林红玉、花小宝、花五宝、苏文茂、张剑平、高德明、石连城、绪德贵、金静贞等，不下百人。刘宝全暮年上演的新曲目《怀德别女》、《双玉听琴》与《战代州》均在此首演。民国三十三年夏，老艺人金万昌病故，小梨园演出了义务专场，为金募集安葬、安家用度，凡著名艺人均登台演出。园方还捐助了电费、园租及当日的全部茶资收入。

1949 年 1 月 15 日，天津解放，当月小梨园就恢复了杂耍演出。此后，在上演新编曲目、宣传、救灾等方面均做出努力。诸如新剧艺竞赛表演、曲艺工会的成立、劝购公债宣传、削减演出票价等等。直至 1955 年底，小梨园仍是天津市重要的曲艺演出场所。自 1949 至 1951 年曾先后由杨曼华、郭荣启、小彩舞、荣剑尘、阎秋霞、白云鹏、马书麟、侯月秋、马三立等领衔演出。1952 年至 1955 年该园经常由天津市曲艺工作团以及由孙书筠、金慧君（小黑姑娘）领衔的群声曲艺社演出。

小梨园限于所在的地域情况，不能有更大的扩充。早先已有人指出，泰康商场虽占繁华地势，本身却较狭窄，且除两个出口外没有临街的敞亮房舍，场内无自然光线、通道狭小。后来一些铺户停业，店面即改为民房，更显凌乱。至二十世纪五十年代，商场内基本已全部变为民居，营业近三十年的小梨园也于 1955 年底停业关闭。

**中原游艺场**　　曲艺演出场所。在中原公司（今百货大楼）内。

中原公司是广东人在津开办的商业大厦，位于日租界旭街（今和平路）与福岛街（今多伦道）交口处西南角。钢筋混凝土结构，楼高六层，第七层为屋顶。民国十七年（1928）1 月 1 日建成，一至四楼的商场同时开业。五楼以上辟为游艺场，总称“中原六楼花园”，筹备完善后于 6 月 2 日开幕。其中专演曲艺或文明戏的剧场，为六楼的歌风台，演出李文英的化装苏滩，常澍田的文明单弦，郭荣山、王金有的双簧，银姑娘的梨花大鼓，笑然居士的单弦拉戏，富贵卿的京津大鼓，金松樵的单弦牌子曲等。民国十八年起，游艺场改称中原大剧场，屋顶花园夏季晚间开办游艺，演出杂耍或放映电影。后每年夏季均约请一流名家或在屋顶花园或在六楼演出杂耍。如民国十九年屋顶露天花园由刘宝全、荣剑尘、葛振清、郭荣山、韩永先、王贞禄、罗文涛等演出；民国二十年六楼由刘宝全、常澍田、林红玉、张寿臣、陶湘如、葛振清、常旭久、王贞禄等演出。

“九一八”事变后，市民多不愿去日租界购物，致中原公司商业衰落，仅保留一、二楼出售百货，将三楼改为杂耍场，四楼、五楼演出戏曲、电影，六楼为大酒楼，夏季仍增开屋顶，演出杂耍、电影等。后又成立负责管理经营的游艺部，由郑瑞阶任部长，对外则称中原游艺场。民国二十四年 1 月 30 日正式开业，全年演出，时间为每日下午两点至晚十二点，通票

两角，可观看任何一处演出。三楼杂耍场的后台管事兼约角人由王贞禄、桑振奎担任。在这里演出的杂耍艺人先后有花四宝、王佩臣、赵小福、巩玉荣、皮恩荣、李德祥、张君、沈君、张爱茹、张翠兰、蔡桂喜、马增芬、小彩舞、朱玺珍、桑红林、张浩然、葛文通、小蘑菇、陈亚南、卢成科、石氏四香等。郑瑞阶等人经营有方，注重宣传，一度颇为兴盛。民国二十五年，于中原游艺场开办周年纪念之际，组织了隆重的庆祝演出，并且大量印行了装帧精美的纪念专刊，郑重介绍游艺场的经营者、经营方式、游艺内容和各部演员并刊登大量照片，进一步扩大了它的影响。"七七"事变之后，许多艺人离开天津，后郑瑞阶也被北京方面约去。中原游艺场渐不能维持往日局面，约在民国二十七年冬停办。

1949 年 1 月 15 日天津解放后，中原公司游艺部称"中原茶厅"。五楼曾由白云鹏、阎秋霞、小蘑菇(常宝堃)、赵佩茹、三蘑菇、马增蕙、陈亚南、陈亚华、金业勤、王桂英等演出。下半年改称百货公司六楼杂耍场，日场在六楼演出，晚场在屋顶演出。在此演出的先后有小黑姑娘和花云宝、张寿臣、王世臣、石慧儒、王毓宝、武艳芳、苏文茂、赵振铎、廉月儒等。

中华人民共和国成立后，中原公司改名为天津市百货大楼。五楼设津百影院。六楼及屋顶间歇演出曲艺、杂技。如 1958 年 9 月，百货大楼七重天室内游艺场曾由和平区曲艺杂技团演出相声大会、曲艺大会及相声、鼓曲、杂技等综合节目。二十世纪六十年代以后不再有曲艺演出。

**劝业场天外天屋顶游艺场**　　露天曲艺演出场所。劝业场坐落在法租界梨栈大街与绿牌电车道交口(即今和平路与滨江道交口)西侧。由高星桥集资兴建，民国十七年(1928)12 月 21 日开业。华世奎为之书写了"劝业商场"的巨大牌匾。劝业场为钢筋混凝土结构，东面五层，北面七层，设有多处娱乐、消闲场所，自三楼以上有演出场所天会轩、天华景、天宫、天乐、天升等园，还有天纬球社、天露茶社，屋顶(即六楼)亦辟为游乐园地，名为"天外天"。因这些场所向都以"天"字命名，故一向有"八大天"之称(一说为"十大天")。

天外天俗呼为劝业场屋顶花园，民国十八年 6 月开业，9 月结束，后凡开放时均循此例每年营业四个月。开放时间为傍晚至午夜，是夏季供游人观赏街市景色、消暑纳凉的处所。东面的部分即六楼露台为露天场所。北面的部分房舍则有共和厅、卧月楼和齐云亭，演出曲艺、苏滩、申曲、电影等游艺，亦可为游人作为避雨之所，露天场所不开放时，这几间杂耍、影剧场照常营业。一般所说"天外天"专指露天游艺部分。

劝业场是当时天津少有的高层建筑。处于繁华中心地带，交通便利，来此的游客兼得购物、憩息、游乐之便。屋顶游艺场的门票为通票制，入场后可随意观看任何一种演出，且票价低廉，每张两角，在各区及左近商家代售仅为一角八分。因交通便利，娱乐项目多样，游人极为踊跃，与旭街的中原公司屋顶成为对峙之势。

日本占领天津期间，遇战事紧张等情况，天外天的活动曾几次被官方勒令暂停。二十世纪五十年代末及六十年代前期，天外天再度开放，游艺项目丰富多样，曲艺、杂技、魔术

和相声大会之外，还有京剧、电影等。在这里演出的有天津人民电台天津曲艺团，和平区相声队，天津市曲艺团，和平区曲艺杂技魔术团，红桥区杂技魔术团，南开区相声队等团体。主要演员有小彩舞、常连安、石慧儒、郭荣启、李润杰、小岚云、马三立、赵佩茹、曹元珠、王毓宝、常宝霆、史文秀、苏文茂、小映霞等等。

天外天于二十世纪六十年代中期停办。

**天会轩（天会茶园）** 曲艺演出场所。劝业场“八大天”之一。与清代天津四大名园之天会轩同名。位于劝业场四楼西北面，舞台坐东北向西南，由高星樵创建，并由高家经营，民国十七年(1928)劝业场建成开业，天会轩即随之开业，演出杂耍及文明戏。场内设置可移动的木椅，容量为五百余人。经营方式灵活，有时单独售票，票价两角，有时与天华景（京剧）、天宫（电影）天乐（评戏）、天外天联合售卖门票，票价低廉，成人一角五分，儿童一角。一张票可看日夜两场，且可到劝业场内各演出场所观看。是二十世纪二十年代末至三十年代中期的重要曲艺演出场所。在此演出的著名艺人先后有白云鹏、张寿臣、赵小福、老倭瓜、王秀云、卢湘卿、花艳福、张金楼、常旭久、银姑娘、大苹果、凤尧、凤仪、皮恩荣、李德祥、丁湘亭、陈子贞、崇子辰等。小梨园最盛时，天会轩渐不能敌。四十年代后改作他用。

**天　乐** 曲艺演出场所。劝业场“八大天”之一。坐落于劝业场六楼东侧，舞台坐北向南，场内仅一层，约可容纳观众六百人。原为评戏专用剧场。二十世纪五十年代中期，劝业场一带缺少大型曲艺演出场所，乃自 1956 年 3 月起将天乐改为专演曲艺的场所。由天津市演出公司统一安排演出团体。至 1965 年的十年间每日演出曲艺，由天津市国营和集体所有制演出团体如天津市曲艺团，天津市杂技团，和平区曲艺杂技团曲艺队、相声队，南开区曲艺团相声队，红桥区曲艺团曲艺队、相声队、杂技队、少年队，天津市曲艺团少年队等轮流演出。红桥区曲艺团还在此演出了单弦专场、时调专场。此外，河北省曲艺队、吉林省广播曲艺团来津也在此演出。吉林省广播曲艺团还与天津市曲艺团联合演出，与天津市及各区曲艺团合演坠子专场。1961 年天津市曲艺团曾在这里举行庆祝建团十周年演出。

天乐地处繁华商业区，客流量大，演出时间和场次的安排都配合了商场的规律，一般为下午和晚上演出，也有时自午后起分为一点、四点半、八点三场演出，星期日上午还会加演特别早场。后改为一般一点半或两点开演直至晚上十点中间不休息，星期日有时自上午九点半或十点即开始演出。1959 年实行计时收费，计时费用为十分钟二分钱，后市曲艺团演出时，改为十分钟三分钱。小彩舞、小岚云、林红玉、侯月秋、阎秋霞、小映霞、桑红林、张寿臣、马三立、郭荣启、常连安、赵佩茹、常宝霆、白全福、苏文茂、朱相臣、高英培、刘文亨、魏文亮、王毓宝、姜二顺、石慧儒、张伯扬、阚泽良、廉月儒、花五宝、史文秀、花云宝、周文如、王佩臣、李润杰、王凤山等都曾在此演出。

天乐于 1966 年停业，场地改作他用。

**小剧场** 曲艺演出场所。原名北洋戏院，二十世纪二十至三十年代主要演出京剧。

坐落于今和平区新华路与泰隆路丁字路口西侧之世界大楼旁，为坐西向东二层砖木结构楼房，舞台亦坐西向东，场内上下两层约可容纳观众八百人。四十年代前期，全市性的杂耍演出常在此举行。如民国三十六年(1941)1月由程玉兰领衔的河南坠子大会，2至3月的杂耍评戏大会；民国三十一年2月京津男女艺人及名票相声大会，5月的杂耍相声大会；民国三十二年初的滑稽杂耍比赛大合作演出等等。

中华人民共和国成立后，改名小剧场。仍演出戏曲、电影，但五十年代至六十年代前期每年都有部分时间演出曲艺，主要由天津市曲艺团的著名演员演出，如骆玉笙、石慧儒、王佩臣、花五宝、张寿臣、常连安、赵佩茹、常宝霆、白全福、石连城、王殿玉、王凤山、曹元珠、新韵霞等。这里还接待外地来津的曲艺团体演出，如中央广播说唱团与天津广播曲艺团1953年10至11月曾在此联合演出一个月，演员有荣剑尘、孙书筠、马增芬、马三立、郭荣启、刘宝瑞、王毓宝、李润杰、桑红林、雪艳花、郝艳芳等。又如1955年5月上海人民评弹团唐耿良、薛月泉等来津，也在这里演出了《王孝和》、《一定要把淮河修好》、《白蛇传》等节目；1961年该团再次来津，仍演出于此。

六十年代以后，由天津市文化局及中国曲协天津分会举办的全市性曲艺演出活动多次在这里举行。如1960年和1961年的曲艺青少年学员学习成绩汇报演出，1961年6月的老、中、青时调演员演出的时调专场，还有天津市1963年曲艺新节目汇报演出等等。“文化大革命”后，该剧场再次改名，称延安剧场，主要放映电影，但也演出曲艺，特别是大型的演出。如第三届和第四届津门曲荟(1982年、1984年)即在这里举行。至1985年还安排有天津市曲艺团和天津市实验曲艺杂技团在此演出新节目和传统节目的综合场以及相声、京韵大鼓专场等。

**共和厅**　曲艺演出场所。是劝业场中最小的一处。位于和平路一侧屋顶的房舍中。原是为游客准备的避雨处所。规模较小，只能容三百余人。舞台亦较小，只适宜演出说唱节目。民国十八年(1929)1月即上演苏滩和群芳会清唱，是天津市第一个专门上演南方曲艺的场所。演出立即引起游客的注意。至4月，园方加聘申滩班社前来同台合演。遂与相毗连的卧月楼一起，成为江浙各省旅居天津人士观剧的好去处。

最早在此演出的有施文韵、施喜轩、施喜娥、施竹亭等上海施家班的主要演员和徐九妹、徐庆华、逢德胜、侯定国、小九岁红、沈溪如、董友根、赵小弟等演出。曲目有《秋香送茶》、《磨房产子》等。以后曾由丁铃弟、丁婉娥、程雅仙、刘子云、张素珍、张爱琳、夏月波等演出《玉如意》、《泼妇现形记》等，都是连演多本的曲目。

二十世纪四十年代，共和厅改为京剧科班稽古社学生的宿舍和练功房。

**舞风台**　劝业场露天曲艺演出场所。舞风台在靠天祥市场一侧六楼。民国十八年(1929)6月开始营业，由梨花大鼓艺人银姑娘领衔演出，同台还有常旭久的联珠快书，王秀云、贾德山、崇德山、孟吉春、大苹果的男女双簧带串莲花落，丁湘亭、云鹤霞等的清唱二

黄，等等。稍后又增加了赵小福、凤尧、凤仪的时调，张金楼的乐亭大鼓，刘文斌的京东大鼓，卢湘卿的快书，张寿臣的相声，花艳福、高玉宝的大鼓等。次年夏由白云鹏、老倭瓜在此担任大梁，其余除上述时调、大鼓、快书外，还有皮恩荣、李德祥的双簧，刘文治之文武戏法，王福林全班的西洋戏法，章月波的花坛等。

二十世纪三十年代前期的夏季常将劝业场内天会轩的杂耍移至舞风台上演。三十年代中期起，未见上演杂耍。

**卧月楼**　以演出南方说唱为主的杂耍场。是劝业场最大的演出剧场，原为屋顶游艺场观众避雨的处所。位置在今和平路一侧，天乐戏院的上层。场内高而敞亮，舞台亦较大，坐西北向东南。设有六百余软席坐椅，实则可容千人以上，铺菲律宾木打蜡地板。是当时最考究的场所。

民国十八年(1929)6月开业时演出苏滩古书(即弹词，主要演唱明清两代传留下来的传统书目)。演员有陆凤翔、陆筱翔、李文英、李文美、李文君、陆美影、陆美云、陆紫云、陆素娟等，曲目有《家庭血》、《黑夜枪声》、《欢喜冤家》、《侠妓》、《老少配》、《二对有情人》等。观众多为江、浙及上海等地旅居天津的江南人。

二十世纪三十年代初，曾一度演出京剧、昆曲。此后，不再有曲艺演出。

**林泉茶社**　曲艺演出场所。在俗呼为“小开洼”的南市清和街玉林村。民国十九年(1930)由张恩波及其父创建。张氏父子自家经营。为砖木结构之楼房。坐北向南，场内有小书台，可容观众一百一十人。

茶社开业之初正是河南坠子曲种艺人大批入津之时，乃专演河南坠子，听众称之为“坠子书场”。来津演出的河南坠子艺人大多曾在此登台，二十世纪三十至四十年代有巩玉荣、巩玉屏姐妹，刘金铃、刘宝铃姐妹，苑里凤、苑宝珍母女，武艳芳、武桂芳姐妹以及王金霞等。大多为家族式的配合，如巩氏姐妹弦师为其兄、武氏姐妹弦师为其父、刘氏姐妹弦师为其父刘礼贤，苑氏母女弦师为苑里凤之子等等。四十年代初，因社会动荡、艺人生活困苦，刘礼贤即死于此，杂耍界曾为其操办后事。

四十年代中期不少曲艺场所改业，林泉茶社亦于民国三十五年改为客栈。至1950年又重新开设林泉茶社，先演出清音(即京剧清唱)，1954年改演评书与西河大鼓。约六十年代中期停业。

**杨柳青金家书馆**　曲艺演出场所。在津西杨柳青镇。约建于二十世纪三十年代前期，由金姓人家修建并自家经营。创始人金老者六十年代尚在，当地人尊为“金二爷”。金老者聘请陶某(人呼陶六爷)专任书馆的经营、管理。书馆为砖木结构，地处1949年之前称为杨柳青“三不管”的七街，书馆门临街，进门经过道右转即进入书馆内部，迎面为书台，书台左旁有门，可通下处院内。下处房屋结构较好，房间较多，供来此演出的艺人居住，只收低廉的费用，1956年公私合营后不再收费。演出时书馆负责敛钱，与艺人按二、八劈账。经

常来此演出评书、西河大鼓的天津市内艺人很多。三十至四十年代有李枢勤、高坪峰、刘鹤奇、郝鹤鸣、马正明、张鹤品、宗庆魁等。中华人民共和国成立后，李连斌、常田香等曾在这里演出。六十年代初南开区书曲队张立川、杨增汜与河西区书曲队的张枢润等都曾到该处演出。“文化大革命”中停演。

**大观园（新欣、天祥舞台）**　　曲艺演出场所。坐落于天祥市场西北角的四楼、五楼，设有坐北向南的新式舞台。场内上下两层可容纳观众约七百人。原名新欣舞台，主要演出戏曲。二十世纪三十年代改演曲艺，更名天祥舞台。民国二十六年(1937)12月再更名大观园。祁化民任经理，王十二(新槐)为约角人。

民国二十六年12月25日圣诞节之日大观园正式开幕。经营上，有许多新的举措，如奉送上等香茶，香片大方、龙井红茶等品种任选，不收茶资；茶童兼送“药水毛巾”即消毒过的毛巾，不收小费；可以电话订座，并可预购一月或半月的长期座位票；每场随票赠送节目单等等。开幕演出阵容极为硬整，以刘宝全、荣剑尘、张寿臣、金万昌等有“大王”之号的名家为台柱，还有马增芬、雪艳花、郭荣山、韩永先等许多著名艺人。观众被新颖的经营手段和强大的演出阵容所吸引，每日早晚两场，场场爆满，盛况空前，营业超过了当时最负盛名的小梨园。民国二十七年旧历除夕，该园首创迎春夜杂耍演出，观众乐于打破以往在家中守岁的习惯，纷纷前住观看。由晚八点一直到凌晨两点，艺人们都上演了拿手节目，并作反串演出。同年5月，这些著名艺人还以大观园全班的名义赴北京演出，造成轰动效果。此后，该园由经营小梨园的影业公司接办，一度改演评戏。至秋冬际又重整旗鼓，由白云鹏、荣剑尘、林红玉、张寿臣、朱玺珍等许多著名曲艺艺人演出。至12月25日大观园开幕周年，园方印制了精美的纪念册随票附赠。纪念册上不只刊载了介绍该园及演艺人员的文章和杂耍艺人照片，还有著名画家齐白石、张大千，京剧名家尚小云、荀慧生等许多名人的题词，为观众所喜爱、珍藏。同时再次掀起演出高潮，每场均加演由张寿臣、侯一尘、金万昌、雪艳花、小岚云、李月珠、陈士和等演出的反串京剧《法门寺》、《一疋布》、《女起解》等，开天津杂耍界反串整出京剧之先河。这一期演出直至民国二十八年春，持续半年以上，连续满座，盛况始终不衰。



民国三十六年大观园杂耍场演员为庆祝银都画报一周年签名

三十年代末，杂耍园之间的竞争十分激烈，大观园以“名震全国”“杂耍大本营”等语刊出广告，在宣传和演出阵容方面与小梨园势均力敌。后经营者为避免与小梨园对台造成“同室操戈”局面，在民国二十九至三十一年，改演评戏、女子话剧及群芳会等。民国三十二

年 5 月起至民国三十七年重新演出杂耍，先由秦翠红、侯宝林、乔清秀、林红玉、张寿臣、小蘑菇、陈亚南、花五宝、王佩臣、王剑云、戴少甫、白云鹏、金万昌、四蘑菇、方红宝、花云宝等演出。民国三十五年后白云鹏、郭荣启、阎秋霞、林红玉、石慧儒、杨曼华、苏文茂、武艳芳等演出。

1949 年至 1950 年，该园仍是白云鹏、侯宝林等人主要的演出场地。1950 至 1951 年曾由兄弟剧团演出曲艺和笑剧。1951 至 1953 年，孙书筠与小黑姑娘为主的群声曲艺社在此演出曲艺与曲艺剧。南开区曲艺团相声队、和平区曲艺团曲艺队和侯宝林领衔的相声大会等都曾在这里演出。六十年代曾一度加演评剧。该园约于“文化大革命”期间停业。

大观园杂耍场广告

**塘沽韩家书场**　　曲艺演出场所。二十世纪三十年代由韩姓人家创建，址在塘沽影院后身。西傍海河，附近绿树成荫。书场为砖木结构的平房。书场面南背北，进门后正面为书台，台后有门，通往后面的两间小屋，是外地艺人来此演出时居住之下处。场内洁净明亮，可容观众二百余人。听众以工人及市民为主。经营者与演出艺人二、八劈账。韩家对艺人照顾周到，约到有号召力的演员会格外关怀。早期在此演出的评书艺人有桂殿魁、桂正卿等，西河大鼓艺人有朱宝堂等，后西河大鼓艺人常起震、单人皮影说唱艺人胡秀英也在此演出很久。胡秀英的演出颇有特色，其单人皮影是说唱长篇书，而非皮影戏。影戏人的动作由胡秀英操作，与所演述的人物动作相吻合，唱时由其弟打锣鼓，无弦索伴奏。

这里常演的西河大鼓及评书书目有《左传春秋》、《金盒春秋》、《锋剑春秋》、《英烈春秋》、《铁冠图》、《三侠五义》、《明清八义》、《杨家将》等。

**新中央戏院**　　曲艺演出的大型场所之一。坐落于今和平区新华路与滨江道交口处的西南角，为二层砖木结构楼房，上下两层约可容纳观众八百人，舞台坐南向北。戏院始建于二十世纪三十年代。主要演出戏曲、电影，有时也演出杂耍。如民国二十四年(1935)8 月下旬，刘宝全及张寿臣、陶湘如、朱玺珍、董桂芝、姜二顺、郭荣山、韩永先、罗文涛、侯月秋、石氏四香等曾在此演出。该院还在演出电影时加演杂耍，来此加演的有小蘑菇、常连安、马增芬、桑红林、吉坪三、张君、沈君等。四十年代前期以杂耍与各种戏剧合演为主，也曾有部分时间只演出杂耍。民国三十一年 5 月，田边公司在这里举办了杂耍相声大会，以该公司出售的药品哈利巴的空瓶换取门票。同年下半年，由张鹤琴(忆云馆主)接办，改名新中央杂耍园，专演杂耍，白云鹏、孙书筠、张寿臣、周蛤蟆、谭凤元、魏喜奎、阎秋霞、赵小福、焦秀兰等演出。小岚云、乔清秀、戴少甫、石慧儒、花五宝、程玉兰、三蘑菇、四蘑菇、陈亚南、陈亚华等也曾在此演出。

中华人民共和国成立后，戏院经过公私合营成为国营戏院，以演出京剧等戏曲为主，也经常演出曲艺。如1954年侯宝林领衔的相声大会即在此演出。此后至1962年，天津广播曲艺团、天津市曲艺团、南开区曲艺团相声队、和平区曲艺杂技团相声队等都曾在此演出，其中天津市曲艺团几乎每年都要在该院上演一定时间。

新中央是举办全市性曲艺演出活动的几个主要场所之一，在这里举行的重要曲艺演出有：1960年的全市曲艺新节目展览演出和由河北人民广播电台与《海河说唱》编辑部举办的新相声试演会。1961年的全市著名曲艺演员优秀节目联合演出，共演出京韵大鼓、相声等六个专场；全市各团优秀节目汇报演出；河北人民广播电台主办的全市相声演员录音大会。1962年市文化局、中国曲协天津分会举办的第一届“津门曲荟”。1963年10月天津市防汛抗洪曲艺专场，同一年上海长征评弹团来津，也在此公演。

“文化大革命”中，该院一度改名为红卫兵剧场。1966年10月，天津市人民说唱团(即市曲艺团)曾在这里演出新曲艺说唱。“文化大革命”后改名滨江剧场。七十年代一度划归和平区文化馆，成为群众文化活动的场地，以业余团体的演出为主。八十年代前期，实验曲艺杂技团曾在这里举行建团公演，并曾演出相声剧《路灯下的宝贝》以及“张海迪曲艺专场”等。市文化局和曲协天津分会还曾在这里举办1981年全市曲艺新节目汇报演出及河南坠子专场等。至1985年该戏院仍有曲艺演出。

**玉峰茶社**　　曲艺演出场所。是天津市唯一由说书艺人出资创建、并以自己名字命名的小型说书场所。约民国二十二年(1933)开业，创办人是西河大鼓赵派创始人赵玉峰。赵玉峰借鉴了西河大鼓艺人张士德、韩景和在沈阳市合资开办茶社的做法，为便于结识更多鼓书名家，学习众家之长，开辟与天津曲艺界同仁交往的场地，也为方便同行艺人，拿出自己多年演出的全部积蓄，经友人帮忙操办，和董秀君(又名董庆永)一起开办了玉峰茶社。由董秀君负责经营业务。开幕后不仅赵玉峰在场内演出，还先后约请了郝英吉、福坪安、王英振、程福田等西河大鼓、评书名家演出。赵玉峰曾在这里与众多著名艺人切磋技艺，交流经验。

玉峰茶社开设在曲艺演出场所较集中的鸟市大街，为砖木结构的平房，面积约三百平方米。玉峰茶社的牌匾高悬在大门外，字大而清晰，远远即可看到，非常醒目。书场屋顶较一般书场高出一到两米，南、北、东三面墙壁都安装玻璃窗，窗扇可用绳索开关，全部挂有窗帘，可自由拉动，光线充沛，空气通畅。书台坐西向东，直对场门，环书台三面设木制长凳，听众容量为二百二十人。进门处南侧为较宽敞的柜房，也是演员的休息室。柜房向场内开有窗，在此可以清晰地观看书台上的演出。由于书场设备完善，又处在繁华地区，每日演出早、正地、晚三场，营业较好。

四十年代赵玉峰定居鞍山市，经营者易人，茶社则未更名。至1950年6月，由王良臣(又名王国瑞)继续经营，仍以演出西河大鼓为主，于佩兰、刘连书、姜田利、徐田录、刘连

弟、刘田林等在此演唱。其中徐田录等已改说评书。书目除《三侠剑》外还有《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》等。1954 年秋，评书名家陈士和曾应约在此演出，座位坐满之后通道及进门处也都站满了听众，而门外翘首而望者尚有百余人之多。

"文化大革命"开始后改作他用。

**仁昌电台**　天津第一家由商家创办的私营广播电台。是仁昌绸缎庄的经理王铭孙、孙列臣筹建的，宗旨是为做好绸缎生意加强广告宣传。初建成时，台址在东马路东门北，不久即迁到梨栈街（今和平路由锦州道至长春道一段）路南的仁昌绸缎庄楼上。民国二十三年（1934）年初开始正式播音。后仁昌绸缎庄失火，电台乃迁至法租界紫竹林庆丰里（今河北路滨江道交口），脱离仁昌绸缎庄独立经营。

仁昌电台的广播节目以曲艺为主体，约请天津的名艺人到电台播音室直播，中间穿插广告来宣传其绸缎品种、价格及有奖销售等内容，如：凡购买仁昌绸缎，奉送彩票，买货满一元赠奖券一张，头奖为黄金一两。广告颇具号召力，收得极好的效果。

该电台约请的艺人和播出的节目十分注重"中下阶级"及妇女、少年儿童之欣赏兴趣，力求俗不伤雅，颇能适应社会各界之心理，被听众和评论界誉为最具群众性、拥有最大听众面之电台。在它存在的三年半当中，鼓王刘宝全、坠子皇后乔清秀、梅花鼓王花四宝和王佩臣、曾振庭、刘君衡、王艳芬、焦秀兰、马宝山、魏西庚、李寿山、马寿岩、李永泉、张月花、乔利元等在这里播出的短段多为他们的代表曲目，陈子贞、广阔泉的相声和大金牙的拉洋片、冯华甫的拉戏也都受到听众的欢迎。而东北大鼓的长篇书目《狸猫换太子》、张士诚的河北乐亭大鼓长篇书《六侠女》也都是当时流行的曲目。

民国二十三年，天津市由艺人直接创演的单琴大鼓在此试播成功，为天津增加了一个曲种。这是西河大鼓艺人翟青山和他的弦师魏德祥创腔的、用扬琴伴奏的大鼓，由翟青山为其命名。翟青山在此连续播出，短段之外，还有六部《春秋》其中的四部即《锋剑春秋》、《金盒春秋》、《走马春秋》和《左传春秋》。民国二十四年，翟的同乡张岐山亦改唱单琴大鼓，在此播出了《六侠女》。而在普及曲种方面，已成名的乔清秀进入仁昌播音后，河南坠子很快就深入家庭，家喻户晓，评论界认为应归功于电台的传播力量。

同年下半年，仁昌电台首创由演出现场向听众直接转播的方式。当时白云鹏在燕乐升平杂耍场攒底，为扩大宣传和满足听众要求，仁昌电台与园方商定，白云鹏上场后，于舞台前方悬挂话筒，作为仁昌的专线向听众直播。此后，仁昌也常转播中原游艺场、中华茶园等处的曲艺演出实况。民国二十五年年底，仁昌电台与中华等商业电台一起举行了游艺大会，演出什样杂耍。小彩舞、陈士和、花五宝、桑红林、石慧儒、常连安、小蘑菇、常澍田、小可怜（张佩如）、金桂笙、赵世英、周蛤蟆、程疯子、郭荣山、韩永先以及王佩臣、马宝山、刘文斌均参加了演出。

民国二十六年 7 月日军侵占天津后，仁昌电台因地处法租界，尚继续播出了一段时

间，随着日伪政权的加紧控制，不久停止了播音。

**青年会电台**　天津市唯一由教会开办的广播电台。民国二十三年(1934)由青年会创办。播出节目以曲艺为主。

青年会为美国在津传播西方文化和基督教的机构，用庚子之役清廷给付美国的部分赔款修建了会所。地址在东马路西侧(今天津少年宫)，为钢筋混凝土与紫色缸砖建成的楼房，外观与内部装修华美，考究。民国二十三年11月创办了广播电台，作为它的宣传设施，即名为青年会电台。

电台设在青年会楼上，因功率弱，播音效果不良。民国二十四年9月，由东亚毛纺织厂、正兴德茶庄、国货售品所、敦庆隆绸缎庄集资垫付八千元，将发射机功率扩大，提高了播音质量。电台自此免费为这四商家播放广告。青年会电台聘请演播的艺人、选择节目的标准都较严格，播音很受听众欢迎，被听众和评论界誉为能提供高尚娱乐的电台。商家的广告源源而来，遂成为正规的商业电台。宣传基督教内容的节目则多在早晨的时段中播放。

该台有青年会作为活动场所，具备组织大型活动的条件，如民国二十四年11月3日的四大商业电台建立周年纪念游艺大会就在青年会大礼堂举行。演出了王剑云的单弦《秋瑾就义》、金万昌的梅花大鼓《鸿雁捎书》、王贞禄的京韵大鼓《关黄对刀》以及吴静山的西城板等节目。民国二十五年9月1日，天津《广播日报》创刊一周年，也在此举行了盛大纪念活动，在这里播音的王剑云还特地编写了牌子曲《广播日报周年纪念曲词》在电台播唱。

民国二十四年，邓九如、张心乐等由山东来津，是山东琴书这一曲种入津之始。9月，他们在青年会电台进行试播，得到听众认可，从此开始在此播音并进入杂耍场演出。同年，商务精进社在青年会电台承租两小时的播音时段，由游艺设计委员会为之邀聘艺人，在该台播音，较著名的有天津刘(宝全)派京韵大鼓名票瘦岩轩主李石如等。

先后在青年会电台演播的曲艺艺人、票友，除上述众人外还有常澍田、郭荣山、韩永先、常旭久、马连登、常起震、石长岭、冯质彬、边景波、翟青山、齐文洲、小龄童(赵佩茹)、李德林(李寿增)、马三立、刘民光(刘宝瑞)、小可怜(张佩如)，还有奉调大鼓艺人蓝海亭，单弦拉戏艺人冯华甫，评书艺人张菊声、蒋轸庭、梁德明、李杰云、佟浩如、张枢润等等。评书票友包仲轩、相声票友王华九与非尘客也常被聘在此处播音。

民国二十六年日军侵占天津后，青年会电台被迫关闭。

**东方电台**　天津市较早开设的民营广播电台。民国二十四年(1935)春季正式开始播音。台址原设在法租界三十二号路(今赤峰道)，后迁法租界二号路大陆银行货栈(今长春道和吉林路交口处)楼上。

东方电台节目安排较新颖，初以各种西洋乐曲、舞曲、歌曲为主要内容，播放回力球场舞厅之乐队音乐时，有些“摩登男女”在家中即随之翩翩起舞。后增加了曲艺与京剧并以之

为主要节目。因其针对上流社会人士服务，故此曾被称为华美的、贵族化的电台。

先后在东方电台播音的曲艺艺人有：西河大鼓艺人王金铭，相声艺人杨文华、孙宝山、吉坪三，快书艺人常旭久，乐亭大鼓艺人陈贵昌，戏迷传艺人华子元，辽宁调艺人李文俊，评书艺人张浩然（兼演相声戏迷传），京东大鼓艺人刘文斌、齐文洲，八角鼓艺人刘君衡、黄立生等等。在播出的节目中，王树田、张佩如（小可怜）的对口相声，刘宝全、白云鹏、林红玉等人的京韵大鼓，颇受听户欢迎，该台接受各界特烦，一再重演。还播出多部鼓曲和评书的长篇书，如《走马春秋》、《峨嵋七剑》、《马潜龙走国》、《雍正剑侠图》、《隋唐》、《西唐传》、《呼家将》、《跨海征东》、《双合印》等等。

胜利唱片公司等曾在该台"借座节目播音"，后因所播节目失于检点处极多，听众批评说：对口相声骂街、"撒村"，种种有伤风化语词实为有碍该台高尚之美誉。东方电台亦加以改进。

民国二十六年日军侵占天津后，东方电台被迫关闭。

**中华电台**　上海中华无线电研究社天津分社所办的私营商业广播电台。民国二十四年（1935）夏开业并正式播音。台址初设于法租界四号路，后迁至意租界金汤大马路（今河北区建国道）二十九号美最时洋行货栈楼上。

中华无线电研究社是我国较早制造和销售无线电零件的商行，自家设立电台以促进无线电零件的销售。为加强商业广告的竞争，所聘曲艺艺人多为各个曲种的名家。节目编排注意花样翻新，丰富多彩，以迎合听众心理。例如在节日间播放反串节目，其中较不常见的有陈士和的单口相声《贵人语话迟》，陈士和与常连安的对口相声《卖面茶》，雪艳花、小蘑菇、二蘑菇的三人相声《大审》，常连安的八角鼓《八仙上寿》，小彩舞、小彩云的京剧清唱《坐宫》等等。播出节目的方式也有所创新，比如常连安、小蘑菇、二蘑菇演播相声时，往往事先不确定曲目，而按照来函点播曲目听众人数的多少决定，点播者最多的先说；演播之前还要说明是哪些听众"烦演"的。因而联系了很多听众。中华电台还从上海购入大批苏滩、申曲、弹词唱片，以适应在天津居住的江、浙、沪、宁等地听众的需求。此外还经常专线转播中原游艺场演出的实况。民国二十五年秋，还与仁昌等电台合办了杂耍游艺大会，陈士和、王佩臣、石慧儒、周蛤蟆等二十余人参加了演出。

在这里播音的曲艺艺人除上述诸人外，还有张寿臣、张浩然、吉坪三、马增芬、焦秀兰、荣剑尘、王凤久、石慧儒、刘君衡、侯玉凤、赵莲卿、魏西庚、刘文斌、齐文洲、巩玉荣、蔡桂喜、金桂笙、马宝山、张君、沈君以及山东琴书艺人张心乐、邓九如，河北乐亭大鼓艺人张士诚，三弦弹戏艺人卢成科，京韵大鼓艺人杜顺喜，竹板书艺人王福恩，单弦拉戏艺人冯华甫和润海清自弹自唱的单弦等等，共五六十人。

该台节目虽然富有吸引力，广告播放却占时过多，故被时人称之为"纯粹营业化的电台"。

民国二十六年日军侵占天津后，中华电台停办。

**中国大戏院屋顶**　天津市著名的露天曲艺演出场所。中国大戏院位于今和平区哈尔滨道与兴安路交口处。建于民国二十四年(1935)，为坐北向南三层钢筋混凝土结构楼房。四楼平台称为中国屋顶，有电梯直达。舞台亦坐北向南。场内约可容纳观众六七百人。三十年代后期起每年6至8月约请著名杂要艺人演出，通常晚八时后开演至夜十二时。民国二十七年由白云鹏、张寿臣、常澍田、程玉兰、姜二顺等演出，并设有评书部，由马连登、陈士和、吉坪三说演长篇书。次年由荣剑尘、金万昌、大茄子、雪艳花等演出。四十年代初由小彩舞、张寿臣、侯一尘、陈亚南、王剑云等演出，并曾加演电影或反串京剧。民国三十二年起因日伪当局实行灯火管制，屋顶活动停止。民国三十五年恢复活动，由石慧儒、花云宝、小映霞、三蘑菇、王佩臣等演出杂要并加演武术、魔术、歌曲。不久，再度停止活动。中华人民共和国成立后，恢复屋顶游艺演出。时间缩短至晚十时后结束。

二十世纪五十年代后期停办。

**永合茶社**　曲艺演出场所。亦称永合书场。以演出中长篇书和评书为主。址在今南开区西广开西六合市场一号。民国二十八年(1939)开业，最初为简陋的篱笆墙书棚子，后经屡次增修扩建，成为较正规的砖木结构平房。书场坐北向南，有小型书台。创建人吴永凤自己经营，与演出的艺人二、八劈账。另雇伙计一名，管理书场、打扫卫生等。伙计不开工资，场内卖茶水及瓜子等小食品之赢利为其所有。演唱鼓曲者多由弦师打钱，评书演员则由徒弟或听书学艺的同行代为打钱。经常在此演出的评书、西河大鼓、单琴大鼓艺人较著名的有杨桐华、张阔峰、梁祥林等。经常上演的书目有《济公传》、《小八义》、《三侠剑》、《混混儿论》等。杨寿辰于日军侵占天津期间曾在此处讲报，吸引很多听众。兰轸琪也曾在这里讲述《天津实事》。约于二十世纪六十年代中期停业。

**同春书场**　小型曲艺演出场所。主要演出评书、鼓书。在河北区小王庄小马路。民国二十九年(1940)5月史秀云创办并自家经营。书场坐南向北，是砖木结构的平房，场内有立柱支顶房柁。进入书场后右侧为坐西向东的小型书台。可容观众一百七十人。

同春书场以演出西河大鼓为主。每天演出早、正地、晚三场。不雇用伙计，史秀云自己管理，兼卖茶水、小食品等。前后台二、八劈账。

在此演出的西河大鼓演员有宗庆魁、王田顺、张相春、李立亭、李庆云等。演出的传统书目有《小八义》、《薛家将》、《反唐》、《三下南唐》、《南北宋》、《隋唐》、《东汉》等等。

书场虽地处市区边缘地带，但在推动新书演出方面，起到了良好的作用。杨田荣于1954年长期在这里演出《铁道游击队》、《新儿女英雄传》、《林海雪原》等新书目。二十世纪六十年代停业。

**天津特殊电台**　商业性电台。日伪统治时期由官办的天津广播电台设立。专门播放广告和文艺节目。民国三十一年(1942)2月1日开始播音，台址即在天津广播电台内。

天津广播电台在南市华安大街九十九号，原为一住宅楼，日伪当局于民国二十七年将该楼改建，电台在民国二十八年水灾过后迁入。天津广播电台于民国二十七至三十年间在华语节目内每日播出新闻及综合节目、唱片等，晚间转播北京电台播出的京剧剧场实况。每周五的晚间转播天津庆云、燕乐或小梨园的曲艺。因游艺节目与商业广告一再增加，乃设立了天津特殊电台，发射机房及三个播音室设在天津广播电台一楼。

天津特殊电台每天从早八时三十分开始广播，至晚十二时结束，主要约请在津的曲艺艺人到播音室直播，并由演唱者在节目中间插播广告。播音时间短篇鼓曲为三十或四十分钟，相声八十分钟，评书及长篇鼓书为六十、七十或八十分钟。在此广播的各曲种艺人很多，有六七十人。如张寿臣、侯一尘、小蘑菇、赵佩茹、侯宝林、郭启儒、戴少甫、于俊波、三蘑菇、张傻子、绪德贵、常澍田、王剑云、石慧儒、小映霞、花五宝、花云宝、花小宝、刘连玉、马忠翠、荷花女、秦佩贤、李凤兰、卢成科及相声名票李然犀等等。曾演播的长篇鼓书有马宝山的《三侠五义》、马增芳的《呼家将》、张士诚的《英烈春秋》和《六侠女》、魏西庚的《绿牡丹》、王艳秋的《杨家将》、左田凤的《金鞭记》等；评书有蒋坪芳及张寿臣的《水浒传》、蒋轸庭的《雍正剑侠图》、陈士和的《聊斋》、张浩然的《大宋八义》、佟浩如的《儿女英雄传》和《彭公案》、金杰丽的《于公案》等。

这家电台还举办了别开生面的“异地同说对口相声”，即分别在天津和北京的相声艺人于电台的播音中合说对口相声，两地的电台同时播出。首次是民国三十三年3月，天津的小蘑菇与北京的高德明合说。因格外受到听众欢迎，又为在天津的侯宝林与在北京的张寿臣作了第二次合作播音。

天津特殊电台在民国三十四年日本投降后结束播音。

**天津广播电台**　国民政府开办的广播电台。民国三十四年(1945)8月15日日本无条件投降，原日伪政权所设电台停播。10月，国民政府派孙国珍等人接收了日伪的天津广播电台(含天津特殊电台部分)。接收后，孙国珍担任电台台长。沿用“天津广播电台”之称，仍使用南市华安大街九十九号之原天津广播电台旧址。后一度曾改称“中央广播事业管理处天津广播电台”，但随即又恢复原称。其设备和机器仍使用旧有的原套装置。

天津广播电台开始只设一个台播音。后陆续增设了二、三、四台。第二、三、四台的娱乐节目播出时间大致相同，约从早八九时至晚十一时左右。当时在津演出的曲艺艺人，绝大多数都曾来此播音，许多演播艺人还是广告客户自家聘请的。主要有小彩舞、侯宝林、张寿臣、小蘑菇、马三立、吉坪三、石慧儒、阎秋霞、王佩臣、刘文斌、郭荣启、马增芳、马连登、顾存德、陈士和、马宝山、花云宝、田荫亭、左田凤、刘田秀、王艳秋、梁祥林、燕凌霞、荣少昌、魏喜奎、杨云章等。播出的长篇书书目丰富，有《包公案)、《施公案》、《刘公案》、《呼家将》、《薛家将》、《清烈传》、《隋唐》、《回龙传》、《五女兴唐传》、《鹦鹉传》、《双钗记》、《金鞭记》、《战国》、《春秋》、《反唐》、《乾坤带》、《小八义》、《忠奸录》、《刘秀走国》、《薛礼征东》、

《秦英征西》、《南北宋》、《雍正剑侠图》、《盗马金枪》、《聊斋》、《双合印》等。第四台还常在下午转播群英、大观园等处的杂耍演出实况。

1948 年 11 月底，天津被中国人民解放军包围，第二、三、四台停播。

**华声广播电台**　私营广播电台。1946 年 11 月 10 日成立，12 月 15 日起试播，12 月 20 日举行了开幕式并开始正式播音。小彩舞、小岚云、阎秋霞、刘连玉、程树棠被邀请出席开幕式并播音。

华声广播电台的设备是当时几家私营电台中最好的一家。台长舒季衡，副台长杨鉴明。台址在第一区罗斯福路寿德大楼(今建设路东方饭店)二楼，发射天线设于楼顶，覆盖面积较大，市内收听效果较好。播音时间由早六时后至晚间十二时之前。主要内容为约请平津艺人演播文艺节目、播放商业广告。也辟有学术讲座、社会服务、书报选读、新闻节目等栏目。市民的收听率较高，影响较大。吸引了许多商店、药房都在这里播出广告，有较强的经济实力约聘名角播音。在此播音的曲艺艺人有王佩臣、荣剑尘、花五宝、石慧儒、曹宝禄、张寿臣、侯宝林、小蘑菇、郭荣启、周文如、武艳芳、王艳秋、苏文茂、张剑平、小佩臣等等。还有陈士和的评书《聊斋》、马宝山的东北大鼓《刘秀走国》、马连登的西河大鼓《明英烈》、刘文斌的京东大鼓《小八义》、马增芳的西河大鼓《盗马金枪》等。

1949 年 1 月，华声广播电台由中国人民解放军天津军事管制委员会接管。

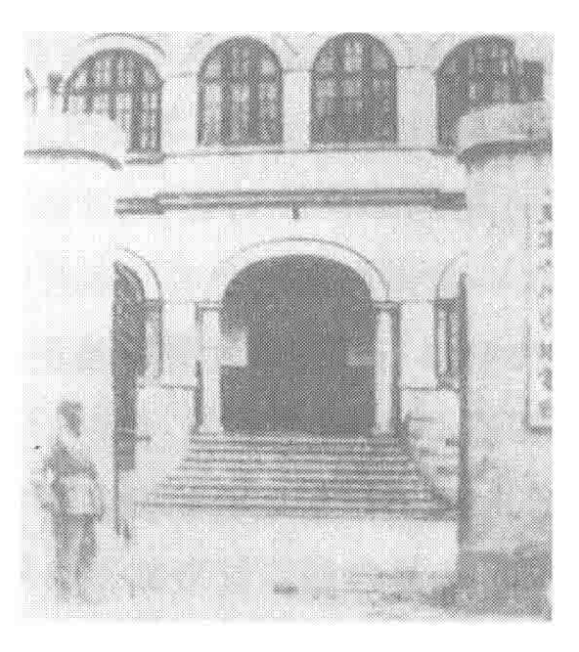
**天津人民广播电台**　1949 年 1 月 15 日，天津解放，中国人民解放军天津军事管制委员会接管了天津广播电台，派出军代表鲁荻、刘文、柳先、吴瑞林、陈志民，进驻南市华安街九十九号的天津广播电台，当晚八点十分以天津新华广播电台的名义，开始播音。当时，电台隶属于《天津日报》，首任台长鲁荻。

1 月 28 日是农历春节，鲁荻出面约请天津著名文艺团体和著名演员到电台播音室演播。曲艺界有四十余人均在被邀之列。下午四时至夜间十二时，常宝堃(小蘑菇)、白云鹏、花云宝、武艳芳、张伯扬、马增蕙等在此播出了各种曲艺节目。鲁荻较了解曲艺在天津的状况，为了通过办好曲艺节目来突出天津广播电台的特色，此后在节目安排方面给予了足够的重视。

5 月，该台改名为天津人民广播电台，从《天津日报》分出，单独成立机构。当月就播出了一批中长篇新曲书目，如翟青山的单琴大鼓《王贵与李香香》、刘文斌的京东大鼓《刘巧儿团圆》、马宝山的东北大鼓《新儿女英雄传》等。在日常播音之外，也转播本市的一些大型曲艺演出活动。

1950 年 8 月，天津人民广播电台收买了中行广播电台(该台民国三十五年开播)；同年，开办了广告台，每天从早六时三十分至晚十一时播出大量的曲艺、京剧等各种文艺节目，在节目的间隙播报广告。1950 年还建立了业余曲艺创作小组，进行一系列曲艺作品的创作与编辑出版工作。1952 年，成立了天津人民广播电台业余广播曲艺组，排练、录制了

一批批节目，充实了广播曲艺的内容。1953 年又建立了电台属下的专业曲艺演出团体——天津广播曲艺团，其地位、影响可与天津市曲艺工作团相埒。天津广播曲艺团还在 1958 年 9 月成立了少年训练队，培养了一批曲艺新人，后也归入天津市曲艺团。



1949 年 5 月的
天津人民广播电台

1955 年，天津人民广播电台另辟和平区七里台卫津路一百四十三号的新址。有关直播的业务部门仍留在原处。广播节目开始由直播向录音播出发展。

天津的曲艺，曲种繁多，流派纷呈，名家荟萃。天津人民广播电台大量予以录制播出。又同中央台及各地方台交换，得到更多曲种的大量曲目，使曲艺节目更加丰富多彩，也向天津市的听众介绍了更广泛、全面的曲艺知识。编辑、出版了《广播曲艺选》(一至五辑)。曾设立了许多曲艺专栏，如：在全国首创的“每日相声”、“广播说唱”，自二十世纪五十年代末开始播出，“文化大革命”当中停播，1981 年恢复，成为经久不衰的栏目；七十年代还开设了“曲艺实况录音”与“星期曲艺”、“广播曲艺厅”栏目；1982 年增设了“评书连续播讲”，等等。以上这些专栏，在不同日期、不同时段重复播出，每周至少播出三次，以适应听众的时间和欣赏习惯。1985 年还设立了不定期的“文艺舞台”，播出本市及外地文艺团体在津演出的曲艺晚会。专栏以外，各套节目都另有播出曲艺的固定时间，一般每天不少于三次。

天津人民广播电台还组织或与其他单位合办大量有关曲艺的活动。较重要的有：二十世纪六十年代初多次“笑的晚会”、1960 年 3 月的新相声试演会、约请著名曲艺演员教唱鼓曲唱段(如 1962 年小彩舞教唱传统名段《丑末寅初》)、播讲曲艺知识和曲艺创作知识。“文化大革命”结束后，及时选播各曲艺团体上演的传统曲目和历史题材曲目，筹播京韵大鼓传统曲目欣赏会，举办相声晚会，1980 年初组织专场演出，如三场京韵大鼓专场演唱会，在天津举行了九省市电台喜迎春相声录音专场等等。

天津人民广播电台初建文艺科(后为文艺部)，就设有戏曲组(包括曲艺)，后曲艺部分抽出，单独成立曲艺组。王济为首任文艺部部长，王焚曾为戏曲组组长。王允平、张福林、陈相伯、张庆长先后任曲艺组组长。贾俊屏、于双全等先后为曲艺编辑。

**新生戏院**　　中型曲艺演出场所。俗称下瓦房戏院。坐落在河西区大沽路与琼州道交口的东南角，下瓦房公共汽车站以南。1949 年由郝伯起开办并自己经营。戏院坐东向西，砖木结构，进门后迎面为舞台，内部较一般书场规整。初为小型影院，容观众五百人。改为剧场后，设置了前台、后台，又将木长凳改为座椅，座位也减少为三百三十个。

该戏院所处地点交通便利，四通八达，二十世纪六十年代营业较兴旺。在这里演出的主要是民办公助的曲艺团体和曲艺艺人自己组合的团体。1955 年 9 月天津市曲艺工作团

也曾在这里演出较长时期。

六十年代中期"文化大革命"开始后停止演出。

**鸟市曲艺厅** 曲艺演出场所。址在鸟市大街，前身为宝山戏院，经理邱宝山。1956年由国家投资改建。扩建成砖木结构的二层楼房，名为鸟市曲艺厅。其规模、设施及建筑均为鸟市地区演出场所之冠。座席是折叠椅，可容观众六百余人。委派孙秀雯为经理。起初只演曲艺杂技，后也接纳京、评、梆等剧团演出。剧场经营方式灵活，营业十分兴旺，各曲艺团体争相来此演出。演出时也各展所长，千方百计满足观众要求。如1963年春节，红桥区曲艺团在此演出，除夕早十时开演，不到十一时座位即满，而等座观众仍水泄不通。通宵演出之后，初一日场接演，再演通宵，观众仍满坑满谷。

演出为计时收费，曲艺十分钟二分钱，戏剧十分钟三分钱。观众所费无多，来去方便，很受欢迎。

二十世纪七十年代末，该曲艺厅被改建为居民楼。

**和平区文化馆评书室** 曲艺演出场所。是以演说中长篇评书为主，兼演短篇鼓曲的小型场所。开设在和平区文化馆院内，地点在和平区新华北路之哈尔滨道、赤峰道间路东，是砖混结构的平房，坐西朝东，面积四十余平方米，能容纳观众近百人。书台坐北朝南，座席为无桌的排椅，观众多时可在院内加设座位。这里以中老年观众为主要服务对象，为观众提供一切方便。每日上演一场，下午一点半至四点半演出，票价一角五分。为方便观众，十二时即可入场。场内备有盖杯茶水，每杯五分，由服务人员送至观众手中。后来又增售瓜子等食品。散场时如遇雨、雪，还可在此暂避。根据观众早来晚散的情况，书场增添了书刊、画报借阅服务。备有《天津演唱》、《文艺画刊》、《人民画报》等杂志，免费阅读。每年元旦、春节、五一国际劳动节及国庆日等节假期间，开设有奖游戏活动。书场利用茶资购买糖果、电影票及和平区文化馆的游艺活动入场券，作为奖品赠给获奖观众。以上种种举措，赢得了观众。《天津日报》于1983年曾报导了该书场的经营情况，进一步扩大了书场的影响。

该书场隶属于和平区文化馆文艺组，管理兼场内服务人员为姜曾先(临时工)等人。在此演出的演员和评书书目先后有刘立福的《聊斋》，姜存瑞的《三国》，程慧琴的《孙庞斗智》、《哪吒闹海》，王起胜的《隋唐》，咸玉堂的《红花会》，郝秀兰的《月唐演义》等。

该书场自1980年12月15日开业以来共接纳观众十万0三千多人次。其中年龄最高的八十四岁，最小的十六岁。

1985年五六月间，文化馆拆建房舍，书场暂时停业，随即恢复。

# 天津曲艺演出场所一览表

| 名称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地点 | 概况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 怡和街芥园明地(永丰屯明地) | 清 | 西集 | | | |
| 金华园 | 清咸丰年间即有 | | | | |
| 三岔河口明地 | 清咸丰年间(1860年左右) | 旧三岔河口 | | | |
| 得庆园 | 约十九世纪中叶后 | 铃铛阁街四十二号 | 冯李氏 | 一百七十人 | 平房 |
| 协盛茶园(清四大名园之一。光绪二十六年名龙海茶园) | 清同光时期 | 侯家后北口路西 | | | 楼房 |
| 西天仙(清四大名园之一)(原名袭胜轩) | 清同光时期 | 北大关金华桥南西侧 | | | |
| 北城根明地 | 清同光年间至光绪二十七年城墙拆除 | 北城墙下 | | | |
| 元升茶园(清四大名园之一。又曾名金声茶园、景春、景桂、福仙戏院、中天仙) | 清光绪初年至民国二十年 | 鼓楼北路东、北门里大街元升园胡同 | 马德林 | 一千人 | 楼下散座、楼上包厢 |
| 庆芳茶园(清四大名园之一)(鸣盛、上天仙) | 清光绪至民国 | 东马路袜子胡同 | | | |
| 天喜班 | 清光绪中期 | 新兴街大生里 | | | |
| 玉兰小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 龙家小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 杨八小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |

（续表一）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 孟家小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 周家小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 香怜班 | 清光绪中期 | 新兴街 | | | |
| 荣喜小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 郭五小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 桂喜班 | 清光绪中期 | 新兴街 | | | |
| 曹家坐排班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 董家小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 翠云班 | 清光绪中期 | 新兴街 | | | |
| 黛玉小班 | 清光绪中期 | 侯家后 | | | |
| 卜荫堂坐排班 | 清光绪年间 | 侯家后 | | | |
| 文庙西兵备道辕门明地 | 清光绪年间 | 东门内大街路北 | | | |
| 城守营都阃府明地 | 清光绪年间 | 内城西门内北神机库 | | | |
| 义顺茶楼（茶园） | 清光绪年间至二十世纪三十年代 | 鸟市、侯家后沿河马路归贾胡同北口 | | | |
| 天复茶园 | 清光绪年间 | | | | |
| 双桂班 | 清光绪年间 | 新兴街 | | | |
| 同乐落子馆（小广寒） | 清光绪年间至民初 | 四面钟 | | | |
| 东永顺落子馆 | 庚子（1900年）即有 | | | | |
| 永顺 | 庚子（1900年）前至二十世纪二十年代 | 南市 | | | |
| 赵家窑明地 | 庚子年（1900）以前至民初 | 西南城角赵家窑 | | | |

(续表二)

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 晴云落子馆 | 庚子(1900年)前 | 侯家后 | | | |
| 城南洼明地 | 庚子年(1900)形成 | 城南洼 | | | |
| 曹家花园(原名孙家花园、后改第一公园) | 清光绪二十九年建,至二十世纪四十年代 | 河北黄纬路与五马路交口 | 孙仲英<br>曹锟 | | |
| 永顺落子馆 | 清光绪末年 | | | | |
| 玉记书场 | 二十世纪初 | 六合市场 | 赵治华 | 五十人 | 席棚 |
| 绘春茶园(戏园) | 二十世纪初 | 南市 | | | |
| 义合茶楼 | 二十世纪初至三十年代 | 大胡同北口 | | | |
| 天泉落子馆 | 庚子(1900年)前后 | | | | |
| 三云班 | 清末 | 新兴街 | | | |
| 三庆茶园 | 清末至民初前后 | 西门内大街 | | | |
| 三顺班 | 清末 | 新兴街 | | | |
| 三翠班 | 清末 | 新兴街 | | | |
| 万有轩("十大轩"之一) | 清末 | | | | |
| 万来茶园 | 清末至民初 | 南市闸口街 | | | |
| 万福茶社(茶园) | 清末、民初、民国二十七年再开业 | 南市东兴市场内北侧 | 韩书元 | 一百人 | 平房 |
| 大兴里坤书馆 | 清末至民初 | 南市大兴里 | | | |
| 大伙巷明地 | 清末至二十世纪初 | 西北城角 | | | |
| 大观茶园(大观风舞台) | 清末 | 北马路官银号 | | | |
| 大同茶园 | 清末至民初 | 东马路大同商场内 | | | |
| 小广寒书馆 | 清末 | | | | |

（续表三）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 小老美书馆 | 清末至民国二十九年后 | | | | |
| 山泉茶楼 | 清末 | 西南城角 | | | |
| 广庆茶园 | 清末至二十世纪三十年代初 | 西大湾子 | | | |
| 天仙茶园 | 清末至二十世纪三十年代后期 | 袜子胡同河津会馆内 | | | |
| 天会轩（“十大轩”之一） | 清末 | | | | |
| 天华茶园 | 清末 | 南市荣吉街 | | | |
| 天泉茶楼 | 清末至民初 | 北门西路南、双泉池楼上 | | | |
| 天桂戏院 | 清末至二十世纪七十年代 | 河北大街中段 | | 一千人 | |
| 天福楼 | 清末 | 今滨江道 | | | |
| 天德轩 | 清末 | 娘娘宫北 | | | |
| 五芳茶园 | 清末至二十世纪三十年代 | 河东地道外 | | | |
| 丹桂茶园 | 清末至民初 | 南门口 | | | |
| 丹桂茶园（后改南市影院） | 清末至二十世纪五十年代 | 南市平安街东口 | 辛德贵<br>面茶李 | | 楼房 |
| 元顺书场 | 清末至二十世纪三十年代中期，民国三十一年至六十年代 | 三角地，八区东坑沿六十八号 | 穆祥瑞 | 一百二十人 | 平房 |
| 六合轩 | 清末至二十世纪三十年代 | 驴市口 | | | |
| 凤鸣茶园 | 清末 | 南市大街 | | | |
| 云霞茶园（坤书馆） | 清末至二十世纪初 | | | | |
| 东华宾 | 清末至民初 | 南市华楼 | | | |

（续表四）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 北开明地 | 清末 | 北开 | | | |
| 北海茶社 | 清末 | | | | |
| 永宴茶楼 | 清末 | 河东 | | | |
| 永福茶楼 | 清末至二十世纪三十年代 | 三角地 | | | |
| 永福茶社 | 清末至二十世纪三十年代 | 南大道 | | | |
| 卢老灰坐排班 | 清末 | 侯家后 | | | |
| 四合轩（“十大轩”之一） | 清末至二十世纪四十年代初 | 鸟市 | | | |
| 四益茶园 | 清末至二十世纪三十年代 | 建国道兴隆街东口 | | | |
| 会友轩（“十大轩”之一） | 清末至民初 | 西门内大街 | | | |
| 会鸟楼杂耍场 | 清末 | 西开 | | | |
| 同庆茶园 | 清末至民国 | 河北 | | | |
| 同乐茶园 | 清末 | | | | |
| 同乐茶园（舞台） | 清末至二十世纪三十年代中期 | 火车站前，对面广场处 | | | |
| 同和楼茶园 | 清末至民初 | 日租界旭街 | | | |
| 庆和茶园 | 清末 | 西马路 | | | |
| 兴华茶园 | 清末至民初 | 金钟桥 | | | |
| 西来轩（“十大轩”之一） | 清末 | | | | |
| 孙铲子坐排班 | 清末 | 侯家后 | | | |
| 张云亭小舞台（小德张公馆） | 清末至二十世纪四十年代中期 | 郑州道 | | | 楼房 |

（续表五）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 丽华茶园(坤书馆) | 清末至二十世纪初 | | | | |
| 宝乐茶园 | 清末 | | | | |
| 宜兴埠书馆 | 清末至二十世纪四十年代 | 北郊区宜兴埠 | | | 楼房 |
| 明会落子馆 | 清末至民初 | | | | |
| 金华茶园 | 清末至二十世纪三十年代中期 | 长春道山东路口 | | | |
| 金华落子馆 | 清末 | | | | |
| 金和园落子馆 | 清末 | 小白楼 | 苟男女 | | |
| 金钟茶园 | 清末至民国二十六年夏 | 小关大街 | | | |
| 南运河南沿明地 | 清末至二十世纪初 | 南运河南岸 | | | |
| 恒庆茶园 | 清末至民国二十六年 | 北小道子 | | | |
| 海顺茶楼 | 清末至民初 | | | | |
| 海锐茶园(茶楼) | 清末至二十世纪三十年代 | 鼓楼北 | | | |
| 海耀茶园 | 清末至民国二十六年 | 锅店街 | | | |
| 起庆和茶园 | 清末至民初 | 西门口 | | | |
| 晏乐茶园 | 清末至民初 | 建国道 | | | |
| 宴福茶园 | 清末 | | | | |
| 桂和茶园 | 清末 | 南市 | | | |
| 雅观茶园 | 约清末 | 大直沽 | | | |
| 聚兴茶园 | 清末 | 法租界紫竹林 | | | |
| 德庆园(茶园) | 清末 | 铃铛阁双街口 | | | |

（续表六）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 天喜茶园(民国六年名上平安、1952年改长城戏院) | 清宣统三年建 | 南市东兴大街北头 | 赵炳文<br>常跃中 | 一千二百人 | |
| 柳泉居 | 民国前至二十六年 | 南门口 | | | |
| 宴福茶园 | 民国前至二十六年 | 俄租界 | | | |
| 聚仙茶园 | 民国前至二十世纪二十年代 | 河东朱家坟 | | | |
| 聚庆茶园 | 民国前至二十世纪三十年代 | 三角地韦驮庙 | | | |
| 聚胜茶园 | 民国前至二十世纪二十年代 | 三角地韦驮庙 | | | |
| 金利茶楼 | 民国前至二十世纪三十年代中期 | 东浮桥东 | | | |
| 富春茶园 | 民国前至二十世纪三十年代中期 | 俄租界 | | | |
| 中兴舞台(茶园) | 民国初已有，至二十世纪三十年代 | 鼓楼北 | | | |
| 庆合茶园(一作庆和茶园) | 民国前至二十世纪三十年代后期 | 鸟市锅店街东口 | | | |
| 天合茶园(书场)(有同名场所) | 民国初即有 | 谦德庄 | | | |
| 上权仙茶园(老上权仙) | 民国元年兴建至民国六年毁于火灾 | 南市东兴大街、群英对面 | 周紫云 | | 楼房 |
| 三友戏院 | 民国初 | 南市东兴大街东兴市场内 | | | |
| 万友茶楼 | 民国初至1949年 | 三角地 | | | |
| 义兴茶楼 | 民国初 | 西门南 | | | |
| 义品茶楼 | 民国初 | | | | |
| 山泉茶社 | 民国初至二十世纪三十年代末 | 南大道 | | | |

（续表七）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 广和楼 | 民国初 | 西大湾子 | | | |
| 五戏园 | 民国初 | 意租界 | | | |
| 中舞台 | 民国初 | | | | |
| 车子胡同书场 | 约民国初至1949年 | | | 四十至五十人 | |
| 北营门西茶楼 | 民国初至二十世纪二十年代 | 北营门西 | | | |
| 玉兴茶园 | 民国初 | 谦德庄 | | | |
| 全凤落子馆 | 民国初 | | | | |
| 庆兴茶楼 | 民国初 | | | | |
| 庆华书馆 | 民国初 | 南市华楼前 | | | |
| 庆乐茶园 | 民国初 | 法租界老西开 | | | |
| 西权仙 | 民国初 | 法租界 | | | |
| 西马路讲演所 | 民国初至二十世纪三十年代 | 西马路 | | | |
| 李家花园小戏台 | 民国初 | 河北区中山路 | 李纯 | | 庭园 |
| 李释戡家小舞台 | 民国初 | 河西区广东路 | | | |
| 利华影院 | 民国初至二十世纪二十年代 | | | | |
| 明星大戏院 | 民国初至二十世纪三十年代 | 法租界 | | | |
| 金钟茶楼 | 民国初至二十世纪三十年代 | 金钟桥旁 | | | |
| 青年会 | 民国初至今 | 东马路东门北路西 | 教会 | | 楼房 |
| 闽粤会馆后门书场 | 民国初 | 鸟市 | | | |
| 通乐茶园 | 民国初 | 火车东站前 | | | |

（续表八）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 润香茶楼 | 民国初至二十世纪三十年代 | 官沟街 | | | |
| 桃源（皇后、原陶园戏院） | 民国初至二十世纪三十年代初 | 特一区三义庄南昌路合肥道口，一说福州路 | | | |
| 清华茶楼 | 民国初 | | | | |
| 普乐茶园 | 民国初至二十世纪三十年代 | 北开普乐大街 | | | |
| 黑家茶楼 | 民国初 | 驴市口 | | | |
| 富春茶园 | 民国初至二十世纪三十年代中期 | 地道外 | | | 棚子 |
| 富贵茶园 | 民国初至二十世纪三十年代末 | 南市富贵大街 | | | |
| 新民第一教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新民第二教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新民第三教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | 北大关 | 官营 | | |
| 新民第四教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新民第五教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新民第六教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新民第七教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | 南马路、南门东 | 官营 | | |
| 新民第八教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |

（续表九）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 新民第九教馆 | 民国初至二十世纪四十年代 | | 官营 | | |
| 新华茶社(鑫华) | 民国初至二十世纪二十年代末 | 南马路中南旅馆对面 | | | |
| 锡山茶楼 | 民国初至二十世纪三十年代 | 南市东兴大街 | | | |
| 翠仙落子馆 | 民国初 | | | | |
| 德发茶楼 | 民国初 | | | | |
| 德美茶园 | 民国初 | 南市 | | | |
| 静华茶园 | 民国初 | | | | |
| 六吉轩 | 民国初 | 东马路六吉里口 | | | |
| 兴华茶园 | 民国六年前后开办 | 河北 | | | |
| 上天仙 | 二十世纪十年代 | | | | |
| 天升影院(解放桥影院) | 二十世纪十年代中至八十年代中 | 解放桥北西侧 | | | |
| 四海茶园 | 二十世纪十年代末至三十年代末 | 南市玉林村 | | | |
| 开明茶园 | 二十世纪十年代起 | 丹桂楼上 | | | |
| 同兴茶园 | 二十世纪十年代 | 河北小关 | | | |
| 兴盛茶园 | 二十世纪十年代至四十年代后期 | 三角地，北小道子 | | | |
| 张海清书场 | 二十世纪十年代至四十年代前期 | 北开 | | | |
| 明香阁 | 二十世纪十至二十年代 | 南市东兴大街 | | | |
| 三新公司(新生影院) | 民国五年至六年 | 日租界旭街 | | | |
| 大罗天 | 民国六年落成 | 日租界 | | | |

（续表十）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 西华宾茶园 | 民国九年前后开幕 | 南市，华楼前 | | | |
| 竹林村书场 | 民国九年前后开办 | 竹林村原花轿铺 | | | |
| 张家书场 | 民国九年前后开业 | 汉沽牌坊镇 | 张老 | 一百五十人 | 砖平房可住宿 |
| 雨来散 | 二十世纪二十年代初至三十年代 | 南市清和街首善街交口西南 | | | |
| 东兴市场明地 | 二十世纪二十年代初 | 东兴大街 | | | |
| 刘家书场 | 民国十一年已有 | 东楼 | | | |
| 华宾茶园 | 民国十一年开业 | 南市 | | | |
| 宝成书场 | 民国十一年至二十世纪五十年代中期 | 南市东兴市场内二号 | 民国二十四年郭俊卿 | 一百七十人 | 平房 |
| 张家书场 | 民国十二年已开业 | 瓦庄子 | | | |
| 同乐茶园 | 民国十二年开办 | 谦德庄永安大街 | | | |
| 广顺茶园 | 二十世纪二十年代前期至三十年代末 | 广开二纬路 | | | |
| 么家茶楼 | 二十世纪二十年代前期至四十年代 | 粮店街吉家胡同东口 | | 五十至六十人 | |
| 西天仙(广开戏园) | 二十世纪二十年代前期至五十年代 | 广开二纬路 | | | 席棚房 |
| 文明书场 | 民国十三年开办 | 四区大直沽前街张家胡同二号 | 张绍文 | 一百人 | 平房 |
| 永和茶楼(有同名场所) | 民国十三年开业至1968年 | 南市东兴大街东兴市场正厅楼上 | | | 楼房 |
| 张三书场(四海茶楼) | 民国十三或十四年至1950年后 | 小刘庄渡口荣善里 | 张树起 | | |
| 天津无线广播电台(COTN电台)(有同名场所) | 民国十四年四月十九日成立 | 法租界二十九号路 | 公营 | 单机改双机 | 楼房 |

（续表十一）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 四明茶社 | 约民国十四年至1950年 | 河东地道外 | | | |
| 李家书场 | 民国十四年已开业 | 狮子林桥 | | | |
| 会英茶园 | 民国十五年开幕 | 旭街德庆商场楼上 | | | 楼房 |
| 小王庄书场（王老书场） | 二十世纪二十年代中至民国二十六年 | 河北小王庄，京津桥北口 | 王老 | | |
| 会友茶社 | 二十世纪二十年代中至五十年代中期 | 南市东兴市场四条七号 | 刘金惠 | 一百六十人 | 平房 |
| 会友茶社 | 民国十六年至二十世纪三十年代 | 天祥市场四楼 | | | 楼房 |
| 三和茶园 | 二十世纪二十年代 | 谦德庄 | 陈士和弟子孙健刚 | | |
| 万有茶楼 | 二十世纪二十年代 | 西头粱家嘴 | | | |
| 义和楼茶楼 | 二十世纪二十年代至民国二十六年前 | 鸟市 | | | |
| 义胜茶楼 | 二十世纪二十年代 | 地道外 | | | |
| 大王八茶楼 | 二十世纪二十年代 | 南大道邢家胡同口 | | | |
| 大乐茶园（开明茶园、开明电影院） | 二十世纪二十年代至六十年代 | 东兴市场内 | | | |
| 文华茶社 | 二十世纪二十年代至五十年代中期 | 贺家口福厚街二十五号 | 原为张文华，后张玉龙 | 二百三十人，后一百八十人 | 平房 |
| 天丰影戏院 | 二十世纪二十年代 | | | | |
| 天桂茶社（茶园） | 二十世纪二十至三十年代 | 河北大街石桥北 | | | |
| 开明改良茶社（原名大乐茶社） | 二十世纪二十年代 | 南市商场三楼 | | | |

（续表十二）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 友和书场 | 二十世纪二十至五十年代 | 东兴市场 | | | |
| 双合茶社 | 二十世纪二十年代 | 鸟市，宝升与广荣两茶社之间 | | | |
| 六合市场明地 | 二十世纪二十年代 | 六合市场 | | | |
| 文彬书馆 | 二十世纪二十至三十年代 | 广益大街 | | | |
| 文彬茶楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 南市东兴大街 | 张某 | | |
| 文富书场（茶社） | 二十世纪二十年代至五十年代中期 | 谦德庄天和前街四十九号 | 赵文富 | 二百人 | 平房 |
| 东兴茶楼 | 二十世纪二十年代 | 南市东兴大街 | | | |
| 东来轩 | 二十世纪二十年代 | 河东地道外亚东二条 | | | 棚 |
| 世兴茶楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 东马路 | | | |
| 北天仙 | 二十世纪二十至三十年代 | 北营门外路西 | | | |
| 北竹林村书场（张家书馆） | 二十世纪二十至三十年代 | 北竹林村 | 张荣甫 | | |
| 北洋茶社 | 二十世纪二十至三十年代 | 北洋商场楼上北海楼西华北戏院楼上 | | | 楼房 |
| 北营门西书场 | 二十世纪二十年代 | 北营门西 | | | |
| 永安茶楼 | 二十世纪二十年代至三十年代前期 | 南市东兴大街 | | | |
| 永昌书馆 | 二十世纪二十至三十年代 | 河西东楼村 | | | |
| 永林轩 | 二十世纪二十至三十年代 | 河东 | | | |

（续表十三）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 四平台明地 | 二十世纪二十年代 | 南市玉林村西 | | | |
| 四海茶园（泗海茶社） | 二十世纪二十至三十年代 | 河东地道外 | | | |
| 玉丰茶社（1958年后改为百鸣） | 二十世纪二十年代至六十年代初 | 鸟市 | | | |
| 玉乐书场 | 二十世纪二十年代至五十年代中期 | 南市东兴市场内三十二号 | 1954年刘子珍 | 一百五十人 | 平房 |
| 玉记书场 | 二十世纪二十年代至四十年代 | 东兴市场内 | | | |
| 玉顺书场（茶社） | 二十世纪二十年代至五十年代中期 | 谦德庄天和前街三十二号 | 马玉良<br>郭孝贞 | 二百人 | 棚、平房 |
| 龙泉茶楼 | 二十世纪二十年代至民国二十八年 | 地道外上坡 | | | |
| 华北茶社（小华北） | 二十世纪二十至六十年代 | 鸟市（二区）小马路四十号 | 王香国<br>管毓珍 | 三百二十人 | 平房部分 |
| 华楼茶社 | 二十世纪二十年代 | 南市华楼 | | | 七间楼房 |
| 同顺茶楼 | 二十世纪二十年代起 | 河北大街 | | | |
| 庆乐茶园 | 二十世纪二十年代 | 河东朱家坟 | | | |
| 庆阳茶楼 | 二十世纪二十年代 | 南市荣吉街 | | | |
| 兴华茶园 | 二十世纪二十至四十年代 | 河北元纬路贾家大桥西 | | | |
| 兴城茶社 | 二十世纪二十年代 | 东南角、同庆对面 | | | 楼上 |
| 有和茶社（书场） | 二十世纪二十年代至五十年代中 | 南市东兴市场内 | 民国二十七年起朱有和 | 一百四十人 | 平房 |
| 回恩德书场（德顺书场） | 二十世纪二十至五十年代 | 三角地 | 回少亭<br>（回四） | | |
| 西会友书馆 | 二十世纪二十年代，民国二十八年至五十年代 | 谦德庄天和前街十六号 | 民国三十三年李志严 | 二百人 | 平房 |

（续表十四）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 张八大棚 | 二十世纪二十年代 | 南市玉林村市场外 | | | |
| 宏开书场(茶社，1949年后改名宏艺、红艺) | 二十世纪二十年代至六十年代 | 三角地东坑沿五十号 | 回少亭（如宏） | 一百二十人 | 平房 |
| 利顺书场 | 二十世纪二十至六十年代 | 谦德庄义园前街路南 | 1952.12.1宋世珍 | 二百一十人 | 平房、楼房二楼 |
| 王三书馆 | 二十世纪二十至四十年代 | 挂甲寺 | 王三 | 二百余人 | |
| 宝山书场(茶社) | 二十世纪二十至六十年代 | 南市东兴市场内 | 王宝山 | 二百人 | 平房 |
| 宝升茶社(1958年合并两明地改鸟市曲艺厅、1966年名红卫人民文艺厅) | 二十世纪二十至七十年代 | 鸟市大街六十二号 | 1954年孙秀文 | 二百一十人 | 楼房 |
| 宝兴书场 | 二十世纪二十至六十年代 | 谦德庄 | | | |
| 金华茶园(茶社) | 二十世纪二十年代即有 | 双街口金华大街 | | | |
| 青莲阁茶社(会芝茶社) | 二十世纪二十年代起 | 南市广兴大街 | | | |
| 神仙世界 | 二十世纪二十年代 | 旭街胜利公园 | | | |
| 南竹林村书场 | 二十世纪二十年代至民国二十六年，五十年代重开 | 南竹林村 | | | |
| 香港茶楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 南市荣业大街北口 | | | |
| 倪八茶楼 | 二十世纪二十至四十年代 | 南小道子 | 倪八 | | |

（续表十五）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 贾三书场 | 二十世纪二十至三十年代 | 河东 | | | |
| 郭家书馆（郭记书场） | 二十世纪二十年代 | 北开 | 郭四 | | |
| 海风茶社 | 二十世纪二十至三十年代 | 北大关北浮桥 | | | |
| 振兴茶社 | 二十世纪二十至五十年代 | 南市东兴市场内 | 民国二十二年张树山 | 一百一十人 | 平房 |
| 第五通俗讲演所 | 二十世纪二十年代起 | 河北、堤头 | | | |
| 黄三书馆 | 二十世纪二十年代至四十年代初 | 北开黄四书馆旁 | 黄三 | | |
| 黄四书馆 | 二十世纪二十至四十年代 | 北开张海清书馆对面 | 黄四 | | |
| 黄福才书场 | 二十世纪二十年代 | | | | |
| 清阳楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 南市广益大街 | | | |
| 菊花茶园 | 二十世纪二十年代 | 三不管 | | | |
| 景乐茶社 | 二十世纪二十至三十年代 | 三角地北小道子 | | | |
| 富贵茶楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 南市商场楼上 | | | |
| 韩家书场 | 二十世纪二十至三十年代 | 河西浦口道浴池楼上 | | | |
| 新升杂耍园 | 二十世纪二十年代开办 | 鼓楼北 | | | |
| 新世界（有同名场所） | 二十世纪二十至三十年代 | 西宁道 | | | |

（续表十六）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 新北茶园 | 二十世纪二十年代至四十年代初 | 西门外烈女祠旁 | | | |
| 新明茶社 | 二十世纪二十年代 | 北大关 | | | |
| 新新影院(剧场) | 二十世纪二十至三十年代 | 老西开 | | | |
| 群英书馆(茶园) | 二十世纪二十年代 | 一区六所，南市 | | | |
| 瑞祥永书场 | 二十世纪二十年代至五十年代中 | 同义(议)庄大街二十号 | 1952.5.12 张德棠 | 九十人 | 土灰房 平房 |
| 徵艺茶园(正义、正艺) | 二十世纪二十年代至三十年代 | 河北三马路唐家花园 | | | |
| 聚英茶楼(茶社) | 二十世纪二十至三十年代 | 一区五所 | | | |
| 德青茶园 | 二十世纪二十年代至1950年 | 地道外 | | | |
| 德美茶园 | 二十世纪二十年代至1950年 | 地道外 | | | |
| 蔡家花园 | 二十世纪二十年代 | | | | |
| 天香茶楼 | 二十世纪二十至三十年代 | 西南角天香楼上 | | | |
| 桥西书馆 | 二十世纪二十至四十年代 | 挂甲寺桥西街 | | | 有楼 |
| 玉川书馆 | 二十世纪二十年代 | 玉川居大街 | | 二百人 | |
| 锡山书场(解放后更名革新) | 二十世纪二十年代中期至五十年代 | 南市东兴市场内 | 王锡山 | | |
| 黑记(玉芳) | 二十世纪二十年代中期至六十年代 | 南市东兴市场内 | 黑凤云 | | |
| 瑞园茶社 | 民国十五年 | 法界天祥市场四楼 | | | 楼房 |

（续表十七）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 新三不管明地 | 民国十六年开辟 | 西门外掩骨会白骨塔 | | | 露天 |
| 德利茶楼 | 民国十六年至1954年 | 三义庄 | 张三、李永福（富） | 四百人 | 楼房 |
| 乾坤楼 | 民国十六年11月 | 天祥市场楼上 | | | 楼房 |
| 张家书场 | 民国十六年已开业 | 大王庄 | | | |
| 大观楼（有同名场所） | 民国十六年 | 泰康商场内 | | | |
| 王鸿立书场 | 民国十七年之前开办 | 南市 | | | |
| 永和茶楼（有同名场所） | 民国十七年6月开办 | 一区华安大街二百0一号 | 陈顺 | 二百人 | 楼房 |
| 玉林春 | 民国十七年至二十世纪五十年代中期 | 南市 | 刘万恒 | | |
| 立通茶园（茶社） | 民国十七年至二十世纪五十年代中期 | 地道外新官汛亚东三条十六号 | 曹某<br>郝燕蓉 | 一百四十人 | 平房 |
| 天津游艺工会演出厅 | 民国十七年底至解放 | | | | |
| 域真书场 | 民国十七年至二十世纪五十年代中期 | 三角地八区东坑沿六十六号 | 1946年高松林 | 一百二十人 | 平房 |
| 歌风台 | 民国十七年秋起 | 日界中原公司六楼 | | | 楼房 |
| 宽记茶楼（茶馆） | 民国十八年开业 | | | | |
| 富有茶楼 | 民国十八年开业 | 西南角四海居转角处 | | | |
| 群芳茶社（茶园） | 民国十八年11月27日开业 | 一区三所 | | | |
| 祥林茶社 | 民国十八年12月开办 | 三区狮子林二十八号小树林 | 刘玉华 | 八十人 | 平房 |

（续表十八）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 龙海茶社(茶园) | 二十世纪二十年代后期 | 三区一所 | | | |
| 老中堂衙门明地 | 二十世纪二十年代后期 | | | | |
| 同顺茶园 | 二十世纪二十年代后期至三十年代后期 | 广开二纬路 | | | |
| 河北新三不管明地 | 二十世纪二十年代后期已有 | 河北三马路唐家花园 | | | |
| 冯记评书馆 | 二十世纪二十年代末至三十年代 | 华界一区五所 | | | |
| 庆记茶楼 | 二十世纪二十年代末 | 二区二所 | | | |
| 同义(议)庄明地 | 二十世纪二十年代末 | 同义(议)庄 | | | |
| 同顺清茶社 | 二十世纪二十年代末 | 一区六所 | | | |
| 河北公园杂要部 | 二十世纪二十年代末至三十年代 | 河北公园内 | | | |
| 河北茶园 | 二十世纪二十年代末 | 新大路、五区三所 | | | |
| 金华茶社 | 二十世纪二十年代末 | 三区四所 | | | |
| 金钟茶楼 | 二十世纪二十年代末至三十年代 | 河北三条石横街 | | | |
| 泰平茶楼 | 二十世纪二十年代末 | 五区四所 | | | |
| 福兴茶楼 | 二十世纪二十年代末至三十年代 | 清和大街大福里楼上 | | | |
| 新三不管明地 | 二十世纪二十年代末至三十年代 | 河东地道外郭庄子 | | | |
| 新世界书场(茶社)(1949年用名) | 二十世纪二十年代末至八十年代 | 万德庄大街东口增一号 | 1951年1月刘广春 | 二百六十人 | 平房 |
| 新新百花台 | 二十世纪二十年代末 | 天祥市场四楼 | | | |

（续表十九）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 群仙书场 | 二十世纪二十年代末至三十年代末 | 地道外 | | | 棚改房 |
| 聚英戏院(后改新剧场，1966年改新文化剧场) | 二十世纪二十年代末至八十年代 | 鸟市影院街 | | 六百人 | |
| 靳家书场 | 民国十九年已有 | 北营门外 | | | |
| 鸿立茶社 | 民国时期 | 清和街玉林村十一号 | | 一百五十人 | 平房 |
| 新华茶楼 | 民国十九年2月开办 | 二区二所 | | | |
| 天韵茶社 | 民国十九年2月6日开办 | 三区三所(华界) | | | |
| 天津商营CRC电台 | 民国十九年3月已有 | 法界绿牌电车道基泰大楼内 | 商界 | | 楼房 |
| 小世界游艺场 | 民国十九年5月21日开幕 | 中山公园内 | | | |
| 胜芳茶社 | 民国十九年开办 | 亚东一条三十四号 | 蔡云增 | 一百六十人 | 平房 |
| 清记茶楼 | 民国十九年开业 | 二区二所 | | | |
| 富顺茶楼 | 民国十九年开业 | 二区四所 | | | |
| 佟家书场 | 民国二十年已开业 | 旱桥里 | | | |
| 福泉茶楼 | 民国二十年4月1日至二十世纪五十年代 | 南大道邢家胡同四十四号 | 孙宝元 | 一百二十人 | 楼房 |
| 胡宝贵书场 | 民国二十一年已有 | 邵家园子 | | | |
| 富有茶社 | 民国二十一年开办 | 八区公益胡同四号 | 郭岐山 | 一百六十人 | 平房 |
| 惠民游艺场 | 民国二十一年5月21日开幕 | 小白楼 | | | 三层楼 |
| 革新茶社 | 民国二十二年已有 | | | | |

（续表二十）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 广荣茶社 | 民国二十二年刘某开办 | 鸟市大街三十八号 | 1954年后王柱民 | 一百四十人 | 平房 |
| 漂家书场 | 民国二十三年已有 | 新三不管 | | | |
| 日升书场(茶社) | 民国二十三年开业 | 八区西于庄四号 | 赵福升与其子赵锦堂 | 一百人 | 平房 |
| 德海书场 | 民国二十三年 | 八区东坑沿四十六号 | 回恩德 | 一百五十人 | 平房 |
| 何记书场 | 民国二十四年已开业 | 赵家窑 | | | |
| 新芳茶社 | 民国二十五年开办 | 河东亚东一条十八号 | 蔡宝义 | 九十五人 | 灰土房 |
| 庆云书馆(邵家书馆) | 民国二十五年开业至1966年夏初 | 咸水沽关帝庙附近 | 邵四 | 有下处供居住 | 土木结构 |
| 卿和书场 | 民国二十五年4月1日开办 | 四区亚东三条二号 | 焦俊卿 | 一百二十人 | 平房 |
| 东升茶社(书场)(有同名场所) | 民国二十五年6月开办 | 三区小树林八十号 | 刘玉山<br>刘陈氏 | 七十人 | 平房 |
| 王轸林书馆 | 民国二十六年前至二十世纪五十年代初 | 六合市场内 | | | |
| 连华茶社 | 民国二十六年开办 | 三区小王庄小马路五号 | 宋连仲<br>宋高氏 | 七十人 | 土顶平房 |
| 小乐乐 | 民国二十六年1月至二十世纪五十年代中 | 南市东兴市场内十三号 | 1954年起由张玉珍主办 | 六十人 | 平房 |
| 天津电台 | 民国二十六年8月至民国三十四年 | | 日据时期伪市府 | | |
| 小玉乐茶社 | 民国二十七年开办 | 东兴市场十一号 | 穆玉珍 | 六十人 | 平房 |
| 双合书场 | 民国二十七年开办 | 八区赵家场十八号 | 张景春 | 九十人 | 平房 |

（续表二十一）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 平新茶社 | 民国二十七年开办 | 一区东兴市场内 | 崔焕竹 | 一百四十人 | 平房 |
| 革新茶社 | 民国二十七年开办 | 东兴市场内 | 1953年王起荣 | 一百一十人 | 平房 |
| 连兴书场 | 民国二十七年至二十世纪六十年代 | 南市东兴市场内 | 史素珍 | 一百三十人 | 平房 |
| 金城书场 | 民国二十七年至二十世纪五十年代中期 | 南市东兴市场内 | 周金城 | 六十人 | 平房 |
| 三友茶社 | 抗日战争初期 | 鸟市 | | | |
| 福林书场 | 民国二十八年2月开始至二十世纪六十年代 | 南开、六合市场十号 | 张少云 | 一百五十人 | |
| 永和 | 民国二十八年10月开办至二十世纪五十年代中期 | 六合市场内一号 | 吴永凤 | 一百六十人 | 平房 |
| 吉祥茶社 | 民国二十八年12月开办 | 六合市场 | 陈连城 | 二百五十人 | 平房 |
| 唐家花园明地 | 二十世纪三十年代初 | 河北三马路北头 | | | |
| 华北茶社 | 二十世纪三十年代初 | 三区所 | | | |
| 张记 | 二十世纪三十年代前期至民国三十八年 | 南市东兴市场内 | 大秃子 | | |
| 十间房明地 | 二十世纪三十年代 | 西站前 | | | |
| 上海茶楼 | 二十世纪三十年代 | 西门北路西 | | | |
| 广丰 | 二十世纪三十年代 | 鸟市 | | | |
| 天韵茶楼 | 二十世纪三十年代 | 北营门西 | | | |
| 东燕乐 | 二十世纪三十年代 | 河北于厂街 | | | |
| 乐友茶社 | 二十世纪三十年代 | 三条石大街 | | | |

（续表二十二）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 华北戏院 | 二十世纪三十年代至八十年代中期 | 北马路 | | | |
| 华林茶园 | 二十世纪三十年代 | | | | |
| 亚东茶园 | 二十世纪三十年代 | 地道外 | | | |
| 同宾茶楼 | 二十世纪三十年代 | 南市 | | | |
| 光明影院 | 二十世纪三十年代 | 滨江道 | | | |
| 李四轴子大棚 | 二十世纪三十年代至1950年 | 六合市场内 | | | |
| 声远茶社 | 二十世纪三十年代至五十年代后期 | 鸟市大街小马路十六号 | 刘永椿（孝华） | 一百四十人 | 平房六间半 |
| 宝元茶社 | 二十世纪三十年代 | 南马路 | | | |
| 河北影院（东风影院） | 二十世纪三十至四十年代 | 鸟市 | | | |
| 赵家书馆 | 二十世纪三十至五十年代 | 西于庄桥口 | | | |
| 六合市场小书馆 | 二十世纪三十至五十年代 | 六合市场内 | | | |
| 同义庄书场 | 二十世纪三十年代 | 同义（议）庄 | | | |
| 丁字沽小书场 | 二十世纪三十年代 | 丁字沽老区 | | | |
| 东于庄书场 | 二十世纪三十年代 | 东于庄 | | | |
| 西沽书馆 | 二十世纪三十至四十年代 | 西沽盐店街 | | | |
| 桥东茶楼 | 二十世纪三十年代 | 北大关铁桥东 | | | |
| 俊德茶社 | 二十世纪三十年代 | 河北大街关上 | | | |
| 皇宫大戏院 | 二十世纪三十年代 | | | | |
| 高三书场 | 二十世纪三十年代至四十年代后期 | 挂甲寺东庄子 | 高三 | 二百余人 | |
| 高记书场 | 二十世纪三十年代 | 南市玉林村胡同 | | | |

（续表二十三）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 福仙茶园 | 二十世纪三十年代 | 旧城厢北门内 | | | |
| 福海茶楼 | 二十世纪三十年代 | | | | |
| 穆云亭书馆 | 二十世纪三十年代至1950年以后 | 六合市场内 | | | |
| 明达堂茶楼 | 二十世纪三十年代中期 | 河北小王庄大街明达堂药铺楼上 | | | 楼房 |
| 龙王庙书场 | 二十世纪三十年代中后期 | 西沽龙王庙 | | | |
| 史家书馆 | 二十世纪三十年代末至1950年 | 河北小王庄 | | | |
| 新桃源 | 二十世纪三十年代末 | 丁家花园旧地，陶园附近 | | | |
| 篱笆灯书馆 | 二十世纪三十年代末 | 河北小王庄京津桥北口东 | | | |
| 义和轩茶园 | 民国二十九年9月开幕 | 大胡同 | | | |
| 玉芳书场 | 民国二十九年开办 | 一区东兴市场三十号 | 黑张氏 | 二百四十人 | 平房 |
| 起顺茶社 | 民国三十年1月22日 | 七区广开二纬路新五十四号 | 贾仲起 | 一百五十人 | 平房 |
| 海顺书场 | 约民国三十年至二十世纪五十年代中期 | 东楼，大沽路七百七十九号 | 翟宝顺<br>沈邱氏<br>1950 | 一百三四十人 | 平房 |
| 新乐茶社 | 民国三十年开办 | 新河北大街四号 | 马德林 | 七十人 | 平房 |
| 义和茶社 | 民国三十一年开办 | 四区亚东一条十四号 | 1954年赵杰三 | 二百人 | 平房 |
| 李家书场 | 民国三十一年已有 | 新三不管 | | | |

（续表二十四）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 桃园杂耍场（原桃园舞场） | 民国三十一年8月 | 小营门 | 王凤久 | | |
| 明顺书场 | 民国三十二年至二十世纪五十年代中期 | 大沽南路路西 | 翟宝顺 | 一百九十九人 | 平房 |
| 金华茶社 | 民国三十二年2月开办 | 二区鸟市街乙八号 | 朱昆 | 一百八十五人 | 平房十间 |
| 春和书场 | 民国三十二年开办 | 郑家庄松竹里二十四号 | 卢春升（少田） | 一百二十人 | 平房 |
| 大华茶社 | 民国三十三年开办 | 四区唐口子张贵街五号 | 吴桂荣 | 一百二十人 | 平房 |
| 祥顺茶社 | 民国三十三年开办 | 八区东坑沿六十四号 | 穆房民 | 七十人 | 平房 |
| 双合茶社（原名良友茶社，1954年4月更名） | 民国三十三年12月开办 | 七区六合市场十一号 | 赵宝珍 | 二百六十人 | 平房 |
| 王记书场 | 二十世纪四十年代前期 | 七区六合市场 | 1954年赵治华 | 五十人 | 棚 |
| 百乐门舞厅 | 二十世纪四十年代前期改演杂耍 | | | | |
| 宋家书馆 | 二十世纪四十年代前期至1950年 | 河北小王庄 | | | |
| 宝聚茶楼 | 二十世纪四十年代前期 | | | | |
| 皇后戏院 | 二十世纪四十年代前期 | | | | |
| 标准茶社 | 二十世纪四十年代前期 | | | | |
| 南华书场 | 民国三十四年至二十世纪五十年代 | 下瓦房南华里 | | 一百余人 | |

(续表二十五)

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 三友茶社 | 民国三十四年后至二十世纪五十年代中 | 一区清和街玉林村二十七号(玉林胡同三十号) | 郭德禄 | 一百六十五人 | 平房 |
| 马连登书场 | 民国三十五年 | 东兴市场内 | 马连登<br>马增芳 | | |
| 中国广播电台 | 民国三十五年11月12日至三十八年1月15日 | 旭街四面钟 | 楼兆绵(军统) | | 三层楼房 |
| 中行广播电台(中行贸易公司附设电台,1950年8月改为天津人民广播电台广告台) | 民国三十五年12月15日开办 | 大沽路四十九号楼上 | 凌延璋 | 一千及一千二百二十千赫 | 二楼 |
| 世界广播社(世界新闻广播社、市文化广播电台) | 民国三十五年12月18日至三十八年1月15日 | 罗斯福路一百九十六号 | 苑子文(中统) | 二百瓦一千0四十八千周 | 楼房 |
| 友声广播电台(XPBA) | 民国三十六年1月3日至民国三十六年底 | 陕西路安善里 | 陈仙洲(军统) | 二百瓦七百六十千周 | |
| 宇宙广播电台 | 民国三十六年2月2日开播至年底 | 万全道八十七号 | 王芝村 | 二百瓦七百三十千周 | 楼房 |
| 青联广播电台 | 民国三十六年3月成立至下半年停播 | 辽宁路长益大楼青年联谊会内 | 高风(军统) | 二百瓦一千三百六十至一千四百八十千赫 | 楼下 |
| 青年广播电台(原名天声电台) | 民国三十六年6月5日成立至次年6月 | | 三青团与商家合作 | 五百瓦 | |

（续表二十六）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 上光明 | 二十世纪四十年代 | | | | |
| 卫星 | 二十世纪四十年代至1949年 | 鸟市 | | | 大棚，后改建 |
| 大玉乐书场 | 二十世纪四十年代 | 东兴市场内 | | | |
| 大陆影院 | 二十世纪四十年代 | 西北角 | | | |
| 小华北茶社 | 二十世纪四十至五十年代 | 侯家后鸟市 | | | |
| 中央戏院 | 二十世纪四十年代 | 下瓦房 | | | |
| 云裳茶厅 | 二十世纪四十年代 | 滨江道 | | | 楼房 |
| 北宁花园(北宁公园) | 二十世纪四十年代 | 北站外 | | | |
| 安平茶社 | 二十世纪四十至五十年代 | 西北角 | | | |
| 畅园春茶社 | 二十世纪四十至五十年代 | 东兴大街什锦斋楼上 | | | |
| 娱乐影剧院(俗称大娱乐) | 约二十世纪四十至六十年代 | 东兴市场内西侧 | | 二百人 | |
| 合兴屋顶(合兴商场原名天祥小市场) | 二十世纪四十年代中后期 | 天祥市场旁 | | | |
| 中仙乐茶厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 凤凰厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 乐乐剧厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 仙乐茶厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 会芳 | 二十世纪四十年代后期 | 南市玉林村小开洼 | | | |

（续表二十七）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 会苑茶社 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 洞天舞厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 皇宫游艺厅 | 二十世纪四十年代后期 | | | | |
| 惠中茶厅 | 二十世纪四十年代后期 | 惠中饭店 | | | |
| 新声（后改为和平区曲艺杂技团办公室） | 民国三十八年2月1日开业至1957年 | 南市慎益大街新化池浴池三楼 | | 四百至五百人 | 砖木 |
| 瀛洲茶厅 | 民国三十八年4月18日 | 长春道一百八十七号 | 田雨贵 | 一百七十人 | 楼房 |
| 福林茶社 | 民国三十八年6月开办 | 挂甲寺桥西街三号 | 王起山 | 一百七十人 | 平房 |
| 鸟市书场 | 二十世纪五十年代 | 侯家后鸟市 | | | |
| 华安（后改为新闻影院） | 二十世纪五十年代曲艺团长期演出 | 滨江道中段 | | | 楼房 |
| 新生茶楼（茶社）（魁记新生茶社） | 二十世纪五十年代 | 鸟市大胡同五号 | 1953年8月1日吴九魁 | 二百一十二人 | 楼房 |
| 万友茶社 | 1950年开设 | 六合市场内二十五号 | 冯万章 | 一百四十人 | 平房 |
| 东明茶社 | 1950年2月18日开办 | 六区天合前街八号 | 张绍亭 | 一百二十人 | 平房五间 |
| 新华茶社 | 1950年2月开办 | 六区汕头路增六号 | 尚款秋（金铎） | 一百九十六人 | 平房 |
| 庆和茶社 | 1950年3月开办 | 二区鸟市大街五十六号 | 张致琴 | 一百二十人 | 平房 |

（续表二十八）

| 名　称(含异名) | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 东文明茶社 | 1950年4月30日开办 | 小孙庄太平东街十二号 | 秦文林 | 八十人 | 平房 |
| 启明茶社 | 1950年5月10日开办 | 一区永安街六十八号 | 祁士明 | 一百七十七人 | 楼房 |
| 树芳茶社 | 1950年6月 | 四区新市场一百二十号 | 郝治明 | 一百五十人 | 平房 |
| 贤乐茶社 | 1950年7月 | 六区琼州道二十五号 | 袁明亢 | 二百人 | 楼房 |
| 顺新茶社 | 1950年10月10日 | 四区新市场一百四十一号 | 马自新 | 一百二十人 | 砖平房 |
| 连生茶社 | 1950年11月27日开业 | 四区大直沽六号路八号 | 沈文珍 | 一百人 | 平房 |
| 兴北戏院(1966年更名红桥剧场) | 1950年以后 | 红桥区 | | | |
| 红桥区工人俱乐部 | 1950年以后 | 红桥区 | | | |
| 河北区工人俱乐部 | 1950年以后 | 河北区 | | | |
| 河西区工人俱乐部 | 1950年以后 | 河西区 | | | |
| 第一工人文化宫(原回力球场) | 1950年以后至二十世纪六十年代 | 河北区进步道 | 国营 | | 楼房 |
| 第二工人文化宫 | 1950年以后 | 河东区中山门 | 国营 | | |
| 力行茶社(力行棋茶社) | 1951年至二十世纪五十年代中 | 和平路二百一十九号楼上 | 李力行 | 一百五十人 | 楼房 |
| 民生茶社 | 1951年4月8日 | 三区刘庄后街八十二号 | 陶景生 | 一百人 | 平房 |
| 燕声茶社 | 1951年5月6日开办 | 一区清和街新房子八号增一号 | 程国栋 | 一百三十人 | 平房 |

（续表二十九）

| 名　称（含异名） | 演出曲艺年代 | 地　点 | 概　况 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | 经营者 | 容量 | 建筑 |
| 连兴书馆 | 1951年9月开办 | 八区北竹林村东王家胡同二十一号 | 李连科（敬亭） | 一百五十人 | 土房 |
| 新新茶社 | 1951年9月26日开办 | 六合市场十九号 | 董之琪 | 二百七十人 | 平房 |
| 和源义书场 | 1951年10月 | 八区西沽小十字街十二号 | 夏敬轩（宝弟） | 一百人 | 平房 |
| 涌泉茶社 | 1952年9月开办 | 六区挂甲寺北李胡同 | 高凤池 | 一百二十人 | 平房 |
| 元泰书场 | 1953年1月1日开办 | 三区小树林增五十四号 | 沈占元（捷三） | 四百六十人 | 平房 |
| 美友茶社 | 1953年5月起 | 六合市场二十五号 | 冯万章 | 一百四十人 | 平房 |
| 乐园茶社 | 1953年7月28日开办 | 四区新市场二条八号 | 任少敏 | 一百六十人 | 平房 |
| 连元书场 | 1954年9月23日开业 | 先春园大街五十一号 | 吴连元 | 八十人 | 平房三间 |
| 和顺茶社 | 二十世纪中期 | | 宋世珍 | 二百一十人 | 平房 |
| 宁园消夏晚会 | 1959年 | 北宁公园 | 国营 | | 园林楼房 |
| 新时代书场 | 1960年以后 | 鸟市 | | | |
| 长江影剧院 | 1976年以后 | | | | |
| 河东礼堂 | 1976年以后 | 河东区 | | | |

# 演 出 习 俗

天津曲艺习俗是天津民俗的一个重要组成部分。

它反映了以曲艺为职业的人们所组成的社会群体在天津生存、发展的需要，包括营业（比如演出的时间、环境、方式及收入、分配）、行规、语言、学艺、信仰等。此外，还有相当一部分看似不属于曲艺职业群体民俗，但却因曲艺活动而形成，比如捧角、叫邪好、飞帖打网等；或受曲艺活动影响而产生，比如票友演出、上堂会的诸般规矩等。

天津曲艺习俗随着社会的发展、变迁而变化。有些消亡了，比如画锅、白砂撒字、开门柳儿等习俗随着撂地演出的消失而消失了；有些产生了，比如订合同、登广告随着杂耍馆、书馆的出现而出现了；有些由内容到形式都发生了变异，比如拜师，中华人民共和国成立之前和之后已然大不相同了……。

天津曲艺的习俗主要靠从艺人士以口头的形式和行为来传承。这种传承方式有很大局限性，即无论口头和行为都靠记忆保存，靠记忆传给别人，所以在传承过程中难免发生变异。另外，不同曲种，不同门户所传承的习俗，本来就有所不同，比如拜师，京韵大鼓与评书的程序、仪式就不完全一样；弦子，就有的叫“梁子”，有的叫“团丝”。所以，即便同一习俗，视不同对象往往也呈现出不同的风貌。然而，这些习俗在很长的时间里维系着曲艺的流传和发展，起到了章程和规则的作用。

**画　锅**　撂地时期演出习俗。艺人在路边、街头等露天空地，用白砂子或碎石子撒一个直径约一米的圆圈，然后站在圆圈中间招徕观众，进行表演。这个圆圈象征一口锅，表示艺人靠卖艺吃饭。艺人“画锅”不交地皮钱，只要不遇上巡警或地痞、流氓敲竹杠，挣的钱全部归自己。

**圆粘儿**　撂地时期演出习俗。艺人撂地，演出前想办法将观众吸引到自己周围，围成一个圆圈，观看自己的表演，叫“圆粘儿”。不同的曲种有不同的圆粘儿手段，比如：唱大鼓书的，演员敲鼓，弦师弹弦；唱什不闲的，“打架子”，敲击各种打击乐器；说评书的，“撮朵儿”，即手拿白砂子撒字；说相声的，或拿白砂子撒字“撮朵儿”，或使“开门柳儿”，即高唱小曲。

**白砂撒字**　撂地时期演出习俗。是相声、评书艺人的一种“圆粘儿”手段。艺人撒字时，垫着笤帚单膝点地，右手用拇指和食指捏着白石细末，在地上撒出各种图样，有单笔或

双钩大字，如一笔虎及福、禄、寿等；有结构巧妙的图形组字，如"唯吾知足"、"春景当思"、"黄金万两"、"酒色财气"等由四字偏旁或部首以借用、合并的方法组成的图形，也就是民间流行的字谜；还有令观者兴味盎然的连缀方式，如"八月中秋白露，路上行人凄凉，小桥流水桂花香，日夜千思万想。心中不得安静，清晨早念文章，十年寒窗苦在书房，方显才高志广。"每字借用上一字笔画结构的末尾部分或偏旁，使这些字的头尾相连、围成圆形场地，以此吸引众人围观。有时，艺人还用左手持"玉子"即两块小竹板击节，边撒边唱。所唱内容皆与所撒之字有关，唱词并包含着不少科诨笑料。比如撒从一到十的数字时，有的唱词是："一字撒出来一架房梁，二字撒出来上短下横长，三字撒出来横瞧川字样，四字撒出来四四方方，五字撒出来半边翘，六字撒出来三点一横长，七字撒出来凤凰单展翅，八字撒出来一撇一捺分个阴阳，九字撒出来金钩独钓，十字撒出来一横一竖就立在中央"。撒完字，唱完一段，如观众不多，就扫掉原来的字，重新撒别的字或图样，唱相应的词句。待到看客聚集得多了，再开始正式表演。

**开门柳儿**　撂地时期演出习俗。相声艺人撂地时"圆粘儿"的手段之一。即几个艺人一齐大声歌唱，以招揽观众。唱"开门柳儿"之前，先有一个艺人念书词儿。书词一般由评书借鉴而来，但带有相声逗哏、"抖包袱"的特点，比如念一首〔西江月〕："远看忽忽悠悠，近看飘飘(漂漂)摇摇。不是葫芦不是瓢，(它在)水中一冲一冒。那(个)人说是鱼肚，这(个)人说是尿泡。俩人打赌(到)江边瞧，(原来是)两个和尚——洗澡。"说完"和尚"二字，一顿，或一拍醒木，然后再说出"洗澡"，以此逗乐来吸引观众。开门柳儿词句约有十几种，像什不闲《发四喜》、莲花落《十里亭》、小曲《绣荷花》、《西厢记》、《十二月》以及弦子书、大鼓书、京剧的一些唱段都是常唱的内容。艺人有时还即兴演唱，一个人随意唱一句，另一个人就按这一句的辙韵依次接着往下唱，所唱的内容还要连成一个故事，最后以一个包袱结尾。比如第一个人唱了句"闲来无事出城东，瞧见一个老头儿在地里拔葱"，他唱的是中东辙，其他艺人也就顺着往下编。第二个唱"这老头儿种的葱又高又长又好看"，第三个接唱"他正在拔葱，那边来了一个人，叫了一声'大公'"。就这样，你一句，我一句，能编出一个"大公"的故事。

**打　钱**　撂地演出时期习俗。艺人说唱一段儿，向观众要一次钱。这种挣钱方式，艺人称之为"杵门子"，"杵"本应作"楮"即钱，也就是打钱。画锅演出的打钱有两种方式：一是"掉杵儿"或"抛杵儿"，就是请观众往场子中间扔钱；二是"托杵儿"，就是艺人手持小笸箩绕着场子要钱。托杵儿有托"头道杵儿"、"二道杵儿"及"托边杵儿"之别。托头道杵儿就是第一次让观众往笸箩里扔钱，托二道杵儿就是再次让观众往笸箩里扔钱。艺人常以头道杵儿不是整数，请观众给凑个整数为由托二道杵儿。托边杵儿就是要外围观众的钱。艺人托边杵儿前往往会设词说："伙计们，你们到外围也去敛点儿，别让站着的爷儿们挑眼：'噢，他们坐着的趁钱，我们不趁钱怎么的！'"在棚子里演出时，打钱的方式只用托杵儿。艺

人十分重视“杵门子”。有艺谚说“圆粘儿是银子，正活是铜子，杵门子是金子”，可见它对艺人的重要程度。不过，有些观众的钱是不能打的，如同属卖艺为生的江湖艺人，又如军警、地痞、流氓等，向他们要钱就会惹来麻烦。会找钱的伙计凭经验一看就知哪些人的钱能要，那些人的钱不能要，称为“杵门子清楚”。在敛钱时，须扣着手腕拿笸箩等盛钱的器具，不得手心向上，以表示卖艺者凭本事、力气挣钱的尊严，而不是向人乞讨。“托杵儿”又简称为“托”，表演一段打一次钱的曲艺演出场所也叫“托的杂耍场”，一般较为简陋的时调棚子、相声棚子等均是这一类场所。后来一些小型杂耍场也属于这一类。艺人在撂地演出时，会出现过分重视“杵门子”的弊病。即是说，艺人过于希望多打几次钱、多挣一点钱，而单纯追求火爆的效果，甚至哗众取宠，而忽略了演出的正文，忽略了艺术本质。

**联　穴**　撂地演出时期习俗。撂地之地称为“穴”，就演出的样式而言，相声、时调和评书通常一个曲种或一个“档”单独打一块“穴”。其他的曲种往往会合用一块“地”也就是一块“穴”。几位艺人或是几档生意在一起演出，就是联穴。向有“联穴不联杵”的说法，即虽然在一处演出，却须各自打钱。后来在形成固定场地、有了穴头(掌穴人)之后，打的钱也就统一支配了。

**派份儿**　撂地演出时期经营习俗。在时调棚子等“托的杂耍场”，女艺人每唱完一段后，由伙计打钱。如果观众不多，敛钱甚少，女艺人就会叫伙计再敛一次(叫“托二道杵儿”)，以再敛五份或十份为限。在观众将钱扔到笸箩里时，伙计高喊“赏(多少多少)份儿”。当观众给得多时，女艺人就齐声道谢。也有时会强派。即女艺人们站在台上，向熟悉的观众打招呼，请他们“赏儿份儿”。

**劈份儿**　撂地演出时期分配习俗。艺人“联穴”撂地演出，所挣之钱刨掉必要的开销(如交地钱等)外，分作若干份儿，无论男女，按份儿分配，谓之劈份儿。艺人的身份、地位不同，所拿的份儿也有很大的区别：主要的艺人拿一份儿，也叫“整份儿”；次一等的拿一份儿的百分之多少，也就是“破份儿”；学徒不拿份儿，或是拿“徒弟份儿”，是一份儿的百分之三四十。此外，还有掌穴人及提供板凳的人也都有规定的“份儿”。不过，虽然如此，却近似于吃大锅饭。比如：单独做艺，某艺人每日能挣三百元，其他艺人却每人每日只能挣几元。“联穴”后，挣几元的每日就能挣到十几元，而挣三百元的，日收入就会变成几十元或十几元。二十世纪五十年代，红风曲艺团、大众曲艺社等艺人自发组织的演出团体，以及后来的和平、红桥、南开等区的集体所有制的曲艺演出团体，也采取这种办法：按照每个演员演出时的上座率给每个演员定分，十分、八分、六分、四分不等。每日演出结束，汇拢一下当日的收入，刨除必要的开销(如给演出场所的)后，除以所有演员分数的总和，得出每份的分值，然后乘以每个人的分数，就是每个人的当日的收入。一般日清日结。也有两日或三日一结的。

**仁义纲**　撂地时期演出打钱习俗。指艺人打钱时所说的吉言好语，多为套话。目的

是争取观众的同情和帮助。比如最一般的:"诸位别走,有钱的帮个钱缘,没钱的帮个人缘。我们不是都要钱,这一场子这么多人,要都给钱,那我们早就发财了——有给的有不给的呀。您别走,带钱的您给份儿钱,给您道谢了;没带钱的站脚助威,也知您一份儿人情。要谁的不要谁的呢?周围街坊我们不要钱,天天见面打头碰脸的能跟人要钱?周围做小买卖的,也是老见面,都在这块地上舀饭吃,您甭给,您赚了时再给。那位说:'没带零钱,都是大票找不开。'您甭给。'我也有零钱,我今儿个就是不想给。'您甭给。嘶(吸气)——都不给钱,我们吃什么?反正这么说吧,无君子不养艺人。我们从来不说我们有多大能耐,本来嘛,我们有什么能耐?我们的能耐都在您兜里揣着,您扔下来归了我们,这才算能耐。我们就是您驾前的欢喜虫。什么叫欢喜虫?您好养个小猫小狗小鸟的,哎,我们就是。比如说养鸟,到时候您不得给喂喂?您为什么?不就为听它叫唤吗?这也费不了您多少事,掏出来往地下一扔,摔碎了您都甭管。说了半天,哪位给开个头啊。哎,谢谢,您瞧瞧,无君子不养艺人嘛!"艺人以小猫小狗小鸟自比,乞人喂食,句句饱含着辛酸与凄凉。

**刮　纲**　撂地演出时期打钱习俗。指艺人打钱时所说的软里有硬的、不那么好听的、让观众不得不给钱的话语。刮纲多为套话,比如:"我们也不容易,养家糊口,上有父母,下有老婆孩儿。人心都是肉长的,您既来这儿,拿个仨子儿、五个子儿的也不在乎。既在江边站,就有望景心。您来这儿就有恻隐之心,恻隐之心人皆有之。您站住了,给钱不给钱没关系,给钱是人情,不给钱是本分。那位说:'那咱们就都守本分吧。'哎,别介,你们都守本分了,那我们吃什么?您有钱就给个零钱,没零钱站脚助威也知您的情。没有君子不养艺人,没有财神爷就没有我们这些嚎丧鬼。有钱结个钱缘,没钱帮个人缘。我们最腻味我们这儿正要钱呢,您说您要走,如同我们这一锅饭做好了正要吃,您掀开盖儿撒一把沙子。咱们换个个儿,您说完了,我要走,您心里痛快吗?不是也不痛快吗!"说得厉害的,就类似"钻纲"(骂人)了,比如:"您看那位,走就走呗,他还拽一位:'走啊,姐夫!'扭头一看,哟喝,法国人!"如此,叫观众既不能走,又无法挑眼,还不敢不给钱。

**归　堆**　撂地演出时期经营习俗。也是明地在与杂耍馆激烈竞争中形成的一种保护自己利益的手段。每年腊月,时调棚子、相声场等明地的"穴头"便开始物色明年将要一起演出的艺人。艺人一经"联穴",便"定穴如钉钉",在一定时间内,一般不准以任何理由延误演出。否则,一切损失由其包赔。艺人如若也应约到杂耍馆去演出,则其在杂耍馆的演出所得,按例须归全棚子的艺人分用。

**相挨相,隔一丈**　撂地演出时期习俗。艺人撂地,各种"生意"的分布、排列必须遵守以下规矩:"武档子"不能挨着"文档子",即拉洋片、变戏法、打把式卖艺等以敲击响器招徕观众的"买卖"不能挨着说评书、说相声、唱时调等不靠敲锣打鼓招徕观众的"买卖"。一般情况下,演出相同曲种的场子也不能紧邻,必须由两三档其他"买卖"将其隔开,只有空地不大,场子不多,才可以例外。相邻的两个场子,必须相距一丈以上。总之,要遵循互不干

扰的原则。中华人民共和国成立后，随着明地的收缩与消失，这种习俗也逐渐消失了。

**敲一托儿**　撂地演出时期习俗。艺人撂地演出不景气，请其他江湖艺人“打托儿”，帮忙，叫“敲一托儿”。比如：一位拉洋片的，敲打锣鼓“圆粘儿”，招徕了许多人围观，却无人坐下来观看。艺人乃“使纲口”，说：“人无头不走，鸟无翅不飞。千人走路，一人领头，哪位做个人中的领袖，将中的魁元？”一边说，一边请人坐下瞧，可就是无人坐下。这时，他就会向附近的江湖艺人说春点：“我的口儿说搬了（即说完了挣不下钱来），你来给敲一托儿吧！”那位江湖艺人就应该装作看洋片的，往洋片箱子前一坐，当“托儿”。他一带头，观众也就纷纷坐下看了。江湖艺人都有相互“打托儿”的义务，都欢迎对方看自己的演出——同行除外。同行观看演出，从不花钱，只要撂地的艺人知道他们的身份，就不会找他们要钱。

**清门不馈孙**　明地取酬习俗。在托的杂耍场，打一次钱后，托杵者还会以女艺人需要为借口，托二道杵，谓之“馈孙”。所谓馈孙，是贬义词，就是叫孙子馈赠的意思。“清门”是指女艺人凭本事吃饭，卖艺不卖身。按例，清门不能馈孙。

**坐　台**　落子馆演出习俗。落子馆台上左右各放一条长凳，唱手面向观众，依次坐在上面等候演唱时，任观众“选色”评头论足。唱手们也会利用机会充分展示自己。所以她们不但在穿着打扮上争奇斗艳，坐在台上也要四下顾盼，寻找熟客，在台上演出中间还会藉扶倚栏杆之时向各方向的观众“亮相”，让台下人都能清楚看见自己。杂耍场与杂耍馆无此习俗。而有些时调棚子之类的托的杂耍场，由于没有后台或彩房供艺人休息、候场，男女艺人只得挤坐在台上，没有舞台的就坐在演出者的后面或侧面，并不属于“坐台”性质。

**中元节时调票友聚会**　清代应节习俗。农历七月十五日是道家所谓地官诞辰，是为中元节。因“地官”职司赦罪，民间向有斋醮等会；僧寺则于此日作盂兰盆斋；而百姓家亦以此日祀先。天津亦盛行盂兰盆会。每逢中元节，延致僧道，建醮设坛，超度亡魂。同时，烧法船，放荷灯（即河灯，以瓜皮为灯盏，内燃蜡烛，放入河水中任其漂浮）。届时热闹非凡。有些人乘小船游于水上，或载妓者，或携相姑，鸣箫击鼓，高声歌唱。时调票友们也于此日纷纷聚会，在游人密集处演唱时调。演出时，先有一场器乐合奏，俗称“开场板”，多者五六人，少者三五人，乐器为三弦、四胡、琵琶、扬琴等。“开场板”奏罢，票友们争先上场演唱时调，各显其能，直至月过中天夜凉人倦方罢，是每年一度的空前盛会。进入民国以后，这一风习渐次消亡。

**罗祖诞辰唱时调**　清代应节习俗。罗祖，是剃头行业敬奉的祖师爷。农历七月十三日相传为罗祖诞辰，剃头师傅们例于这一天放假半日，吃捞面条，并邀请票友演唱时新小曲助兴。每年此日，全城大大小小的剃头铺处处可闻时调歌声。约在二十世纪四十年代后期渐不流行。

**祭祖师会**　行业习俗，主要流行于1949年以前。曲艺艺人尊周庄王为祖师。农历四月十八日，为祖师诞辰，艺人们要聚会祭祖。其仪式大略为：将祖师牌位设在神座上，摆

设香案，案上陈设香、蜡、黄白纸锞、烧纸、黄白封筒、金箔、银箔、糕点果供、包袱纸钱等。有的还供奉一幅宗谱表。祭典由门长或德高望重的、辈分最大的艺人主持，并率领众人上香，磕头。祭祀完毕，大家相互交流。最后入席聚餐。艺人与会，进门须交一份礼金，用于会务开销，可多可少，视自己的经济情况而定。会后，承办者将收支账目公布于众，并将盈余交予下一届承办者。艺人平素“宁赠一斗金，不传一句春”，在祭祖师会上却相反，不分门户，不论辈分，皆可相互交流技艺。比如民国三十一年(1942)，京、津两地艺人就曾聚集一堂，在祖师牌位前烧香磕头，顶礼膜拜。评书界的祭祖师会又称“看师会”，艺人还须给自己的业师送一份礼。这种聚会还有更多的作用，如民国十九至二十一年，天津评书艺人特别是说中短篇书目的艺人，营业很不景气，收入普遍下降，一些人还被书馆辞退。在民国二十一年的祭祖师会上，就曾由老艺人蔡豫卿主持与会大众商讨对策。

**消夏晚会**　曲艺演出习俗之一。每至夏季，在公园、露天游艺场所常举行晚场演出，曲艺节目为演出的主要内容。始自二十世纪二十年代地处于河北的曹家花园。后来河北公园、中山公园、张园、陶园、大罗天等处也都有此名目。1949年以后，水上公园、人民公园、北宁公园和第一工人文化宫、第二工人文化宫、第三工人文化宫都经常举办这类活动，直至六十年代中期。但各大商场的屋顶游艺不在消夏晚会之列。

**开　台**　流传较久的演出习俗。杂耍馆每年农历腊月二十五日演出后封台，转年正月初一开始演出。初一开演，谓之“开台”，又叫“亮台”，只演日场。所演曲目，皆为“吉词吉段儿”，比如梅花大鼓《指日高升》、相声《跑旱船》、双簧《贺龙衣》、靠山调《喜荣归》、京韵大鼓《百山图》与《拷童荣归》等等。初二始恢复每天日、夜两场演出。二十世纪五十年代以来废除了封台习俗，但春节期间所上演的曲目仍会选用喜庆欢乐的内容。

**满堂红**　清代应节习俗。天津民俗尚红色。逢年过节，妇女喜穿红衣，戴红花。在封台之日和正月初一至十五的演出中，落子馆的唱手一律全身大红，头戴红花，足穿红鞋，依次坐于舞台所设之两条长凳上，入眼一片红色，喜气洋洋。俗谓“满堂红”。至清末，杂耍馆中的女艺人也同样时兴在这些特别日子里穿红衣，着红鞋，胸前或挂茉莉花球，或插一朵牡丹，或插数朵芭兰装饰。二十世纪三十年代以后此风渐弱。

**除夕夜降香**　清代应节习俗。农历除夕之夜，天津娘娘宫内香火不断。落子馆的唱手们，例于午夜十二时以后，一身红衣、红鞋，头戴红花，三三五五，结伴而至，降香拜神求福。至黎明止。二十世纪四十年代后已不流行。

**袖里褪金**　落子馆经营习俗。落子馆中，唱手的演出为广告性质，向来没有报酬。二十世纪一十年代，红唱手们纷纷到杂耍馆演唱挣钱，影响了落子馆的营业。落子馆经营者为保证演出收入，笼络唱手，不得不改变旧例而给她们以一定的酬劳，也叫“拿份儿”。但唱手“拿份儿”是不公开的，俗称“袖里褪金”。落子馆衰亡，这一习俗也随之消失。

**落子馆开场致语**　清代以来落子馆演出习俗。落子馆中，在每一位唱手登台表演之前，由上下场门分别走出一人(通常都是伙计)，相对走至台口的横杆处，二人互相问答。其

内容为介绍下一个演唱的节目。如:“前一场某某唱得不错,下一场该是谁上台了?”“是某某的大鼓,给爷儿们唱一段某某(内容)的故事(报出曲目名)。”等等。说完两人相继退下。然后,演唱者登场。这一习俗被看做是古代搬演伎艺时“致语”的遗风,虽与后来的“报幕”形式相近但当时并未传入其他演出场所。这一演出程式二十世纪二十年代以后,随落子馆的衰落而消亡。

**段儿戏** 旧时落子馆演出习俗。落子馆主要演出内容为莲花落、各类大鼓、时新小曲和皮黄、秦腔等等。其中皮黄、秦腔除清唱的段落、唱段外,还有“段儿戏”,也就是唱手上妆彩唱一出戏中的一个片段。一般是挑核心的场次中的大段,皮黄如《探母》的“坐宫”、《汾河湾》的“闹窑”,秦腔如《蝴蝶杯》的“投县”等。在一场演出中常占全部演出内容的一半以上。

**走 票** 旧时,业余曲艺演员亦称“票友”。票友演出叫做“玩票”。票友应邀参加营业性演出或特殊的演出(如堂会)叫“走票”。邀请票友走票的主事人,事先须给票友送上大红请帖,帖上照例写明“车马自备,清茶恭候”等内容。请票友走票演出或上堂会是不付报酬的。但须在事先讲明招待规格:一是“袍套靴帽”即摆席接待;二为“一菜一汤”即请吃米饭炖肉;三为“方砖墁地”,即茶点招待。这一习俗盛行于清代,进入民国以后,渐被付酬金的方式取代。

**铺红毡子** 清代以来演出习俗。票友在杂耍场馆中票串演出向不取酬,而另有一套程式。登场前,台上的场面桌须铺红毡,桌帷上大书“特请子弟”等字样。登台时,后台管事须向这位票友行礼,名为“请场”。票串演出的最后一天,票友演完后不入后台,由前面台口下场,径出杂耍馆,以示分文不取,不失子弟身份。且下台后,例应开一笔赏金,赏给弦师、伙计等人。领赏者须请一单腿安道谢。另外,票友应在伙计收费之前、或在收票之后登上舞台。如果票友正在台上演出,台下就有伙计挨位敛钱,这种做法就会被视为对票友的大不敬。中华民国成立后,一些票友演出已非纯粹义务,演出后馆方会将酬劳送上。至二十世纪三十年代以来,铺红毡子等习俗逐渐消失。

**乘凉轿** 清代习俗。光绪中期以来,妓馆中的唱手前往落子馆演出,被视为“操贱业”,遵官府令,向例不得乘车,不得坐轿。由于从妓院到落子馆的路途远近不一,唱手又多缠足,难以步行。只好由妓院的伙计背负着送去。路上,常常会受到混混儿、闲汉等人的欺侮,甚至强剥其鞋,以博路人一笑。光绪二十八年(1902),袁世凯任直隶总督时,认为这种陋习有碍观瞻,乃准许唱手乘坐凉轿。凉轿,即竹制的小轿,不用轿衣、轿帘,没有遮蔽;抬轿的只准用两人,以此表示与良家妇女所乘之四人抬的、有轿围、轿帘和扶手板的正规轿子不同。仍然是昭告市人:乘凉轿的女子地位卑下。进入民国之后,这种习俗逐渐消失。

**放 快** 清代以来习俗。所谓“快”,就是包括曲艺艺人的江湖艺人之禁忌,指中午之前不准说梦、桥、虎、龙、蛇、兔、塔和牙齿等词语。若不慎说了就叫“放快”。谁“放了快”,

就要受罚，所有听到他“放快”的江湖艺人便都不出去作艺，一天的损失由“放快”者包赔。如果午前必得说起以上字样，则须以隐语代之：梦称“团黄粱子”，桥称“悬梁子”或“过梁子”，老虎称“海嘴子”，龙称“海条子”，蛇称“土条子”，兔子称“月宫嘴子”，塔称“土堆子”，牙齿称“柴吊子”。这一习俗于二十世纪五十年代后期渐不流传。

**破　台**　清代以来经营习俗。书馆开张营业，须请一位有声望的艺人首先登台说唱，说唱前还要举行一套仪式，如设香烛纸马、祭台、拜祖师爷、唱“吉利赞儿”等，祈福祛邪，以求营业兴盛，行内称为“破台”。1949 年以后废除。

**募台面**　清代以来习俗。即救济、资助性的演出。形式有两种。一是固定的募台面——杂耍场馆每年封台前最后三天的演出，艺人纯尽义务：腊月二十三日的收入，归前台经理、伙计所有；二十四日的收入，归后台管事、检场人所有；二十五日的收入，归三行所有。“三行”，指在杂耍场馆内经营茶水、水果及手巾把的人员，他们与园方是借地营业关系。另一种是平时艺人们所举行的救济贫困艺人、失业艺人的演出，常在中小型杂耍场馆举行。演出收入除必要开支外，统归被救济者。如民国三十年(1941)冬，刘宝全在新中央为贫病交迫的京韵大鼓艺人冯质彬作募台面演出。民国三十三年 2 月，侯宝林等曾在汇源茶社为一位姓阎的戏法艺人募台面，整场收入一百多元。另外，每年腊月初八日至三十日，一些恶霸、流氓、地痞也常强迫艺人参加他们组织的演出，演出所得，统归他们所有。这种演出，一般也叫“募台面”。此习俗 1949 年以来已不存。

**赶条子**　清代以来顾曲习俗。达官、富商、骚客等人张宴吃酒，往往要传唤落子馆的唱手、小班的艺人侑觞。传唤时，将所传之人的姓名及落子馆、小班、相公堂子的名称等写在一张小红纸上，令饭馆的堂役等人送去，是曰“叫局”，被传唤者应召而来，谓之“赶条子”。这种陋习随着相公堂子、小班、落子馆的先后消亡而逐渐消失，其时约在二十世纪三十年代。

**家档子**　清代至民国时期的演出习俗。说唱长篇评书、鼓书的艺人应邀到大户人家的宅中演唱，称为家档子。家档子通常都须连续说几个月，也有连说六个月或一年的。艺人的收入较之一般的串宅门和上书场要好。如评书艺人陈士和就曾在太监小德张位于郑州道的“公馆”上家档子达半年多之久。单弦艺人荣剑尘也曾在张学良的帅府内演唱近一年。上家档子一般不影响艺人的营业演出。

**相窑不住外人**　清代以来行规。清代和民国初年，专门接待江湖艺人的旅店叫做相窑，又叫生意下处，多开设于西门外等地。表面和其他旅店并无区别：字号也是某某老店，大门两旁也有“仕宦行台，安寓客商”八个大字，但多数较一般旅店简陋。到此投宿者若非江湖艺人，店家会以没有空房等理由婉拒。而江湖艺人投宿，即便没有空房或铺位，也要设法接待，或与已住下的艺人商量，请他们挤一挤，匀个地方。相窑的禁忌很多，无论开店的，

还是住店的，不遵守就要挨罚。比如：每日午前不准“放快”提梦、桥、虎、龙、蛇、兔、塔、牙，不准偷看别人分钱，别人授徒时必须离开等等。另外相窑还有一些不同于一般旅店的地方，比如：客人的食品，伙计可以随便吃；客人的茶叶，伙计可以随便沏着喝等。相窑掌柜、管账先生与伺候客人的伙计，都了解江湖内幕，通晓各行行规。另一方面江湖艺人以“腿长”即跑的码头多、见识广为荣，因而对住没住过相窑很在意。认为住过相窑的艺人必定通晓江湖规律，事事明白。对没住过相窑的人，则比较轻视：你连相窑都没住过，懂得什么！

**押　账**　清代至民国时期的经营习俗。书馆经营者常用的手段。即馆主对已约定来馆演出的艺人先以借的方式付给一笔钱，由艺人立下字据，待演出期满后归还，不计利息。是为“押账”。艺人到书馆说书，一般先使押账。使了押账的艺人不能中途解约、辍演，馆主多以此笼络得力的艺人，来保证自己的盈利。

**订合同**　清末以来习俗。艺人到书馆、杂耍场馆演出，或与人联穴撂地，皆须订立口头的或书面的协议。艺人到杂耍场馆演出的包银、演出期限、承担义务等也需与馆方签约。为唱片社录制唱片，也要订立合同。一方违反合同，要科罚或赔偿另一方的损失。如：二十世纪三十年代中期，西河大鼓女艺人马增芬只能在中华电台一家播音；民国三十一年(1942)，相声艺人侯宝林、郭启儒来津，一年内只准在燕乐登台等等，都是艺人与园方所签之合同条款的约定。一般尚无名气的新手，需试演试说几场，受观众欢迎，才能正式订约。至今沿用此法。如 1952 年 4 月 26 日《新生晚报》曾刊载消息：“斗倒了封建把持分子，东兴市场呈现新气象，各书场、茶社劳资双方纷纷订立合同，改善经营。”不仅演出者与经营者之间要订立合同，经营者与服务人员之间也建立了合同制度。

**戳活儿**　清代至 1949 年顾曲习俗。戳活儿即是观众点曲。点曲的方式因场合的不同而异。杂耍馆中是由伙计(行内呼为“递活人”，即传递观客要求之意，通称“皮靴”)手持开列着艺人姓名的“戏目折子”，请观众点曲。在落子馆，观众每点一曲，递活人都要面向台上高喊“有题目”，然后报出被点唱手及曲名。唱罢，递活人再喊出点曲者的姓名及其所“赏”之钱的数目。唱手演唱之后，一般要下台与点活人应酬。在托的杂耍场，观众点曲，递活人手举“赏钱”，面向台上高喊：台面上，有题目，这段点的某某某(艺人姓名)的《某某某》(曲目名)，赏大洋(多少)元！”艺人则向点曲者点头示谢。戳活者往往相互攀比，耗财买脸儿：你出四元，我出八元；你出十二元，我出十六元……直至一方服输、不再增加钱数为止。

**吃　活**　递活人将观众点活给的钱窃为己有，谓之“吃活”，实际是旧时点活习俗衍生出来的一种弊端。在托的杂耍场，若是几位专捧某一艺人的观众同时来看演出，其中一位点了该艺人的某段曲目，赏钱多少元。这时递活人乘机对其他几位点活者说，该艺人希望他们也点某段曲目，也赏钱多少元。这些点活者一般会欣然同意。于是，递活人照例高声报出艺人名字、曲目和所赏钱数，而故意略去点活人的姓氏。后台管事与艺人都以为点活的只有一位，点活的人却又认为报的就是自己。这样，递活者便将其他几位点活者的钱

私吞了。“戳活儿”习俗废除之后，“吃活”现象也就随之消失。

**跳　行**　所谓跳行，是指唱手脱离落子馆到杂耍场馆去演唱。二十世纪一十年代以来，落子馆的一些唱手，艺术水准日益提高，被杂耍场馆聘去演出。唱手在落子馆演出，是广告性质，个人分文不得；到杂耍场馆演唱，则有份金可拿。因而，到杂耍场馆演出的唱手越来越多，其中有些人借此跳出娼门，下海从艺，成为正式的艺人。随着落子馆渐渐衰落，“跳行”风气也就消失了。

**什样杂耍**　清代至民国时期演出习俗。自杂耍场馆兴起，天津曲艺在很长的时间内称为杂耍，包括说唱的各种鼓曲、杂技的耍变练等多种技艺，乃有“什样杂耍”的称谓。“什样杂耍”不能写做“十样杂耍”，也并不仅仅是十样，而是指演出样式的多和全。不同时期，它所包含的项目也不尽相同。至民国三十七年(1948)，先后被列入什样杂耍的有莲花落、什不闲、八角鼓、(包括岔曲、牌子曲和拆唱八角鼓)、京子弟书、各种大鼓、暗相声、相声、双簧、时新小曲(包括时调)、中国戏法、西洋魔术等，还有皮黄清唱、巧变丝弦、滑稽、翔翎(踢毽)、空竹、耍花坛和耍叉等等。中华人民共和国成立后，“杂耍”的叫法渐被淘汰，但在正式建立杂技演出团体之前，说唱曲种与耍变练技艺仍同是曲艺演出的内容，如1950年在大众曲艺社举行的曲艺竞赛，所开列的“男女曲艺演员”中就包括了车技、戏法、花坛、空竹和魔术等技艺的表演者。

**加　演**　天津曲艺演出习俗之一。专指在电影院中放映电影的间隙(如换片)或开演前加演曲艺的现象。始于民国六年(1917)三新公司所辖的新华电影园，加演万人迷、黑大姑、德寿山等演出的相声、京韵大鼓和单弦。民国十八年年底，天津出现有声电影，但观众仍不踊跃，一些电影院于是以加演曲艺来吸引观众。后来更多的影院都采取这一办法，随之出现了曲艺艺人在多个影剧场之间赶场演出的情况。凡著名艺人均被搜罗。

**合　演**　演出习俗之一。“合演”专指曲艺与戏剧同在一场演出。合演之风始于民国。起初是杂耍与文明戏同台，以文明戏为大轴。后又与梆子戏合演，以梆子戏为大轴。它的形成是因杂耍大为兴盛，极受民众欢迎。而戏剧虽演员众多却不叫座。倘在一出戏前加演杂耍，往往能够客满。尤其缺乏重要演员的普通剧目在戏院虽没有观众，到杂耍场中演出却能叫上十倍不止的观众。至四十年代前期，天津的一批名、老艺人辞世，曲艺演出整体水平下降，一些场馆只得借一些戏剧的热闹情节场面来加强演出的吸引力，提高杂耍演出的收入。1949年以后此习俗消失。

**反　串**　天津杂耍演出的特有习俗。常见形式有两种。一是艺人演唱自己所演曲种以外的曲种(不包括一位艺人自身原来兼演的曲种)。如民国二十五年天晴茶楼的一场反串演出：京韵大鼓艺人石岚云唱八角鼓，单弦艺人雪艳花唱梅花大鼓，乐亭大鼓艺人王佩臣说相声，莲花落艺人于瑞凤演出古典戏法等。另一种是杂耍艺人演出彩唱戏曲。如小蘑菇、赵佩茹、荷花女等演出京剧《打面缸》。又如在京剧《法门寺》中，小岚云饰赵廉、侯一

尘或小蘑菇饰刘瑾、华畹云饰宋巧姣，所有配角均由杂耍艺人饰演。这种演出须“正唱”即依照正规演出进行。还有一种“双料反串”，是在反串戏曲时再打破行当界限进行串演。如以男艺人饰演女性角色，女艺人饰花脸、小丑行当角色等，这类反串演出多在年节时候，带有更多的游艺、娱乐性质。反串之习始于二十世纪三十年代，至五十年代尚存。

**群芳会**　清末至二十世纪三十年代天津特有的演出习俗。是演出阵容具有一定规模的杂耍场馆常有的一档节目，内容主要为皮黄清唱，演唱者五六人至十数人不等，都是女性，多出自于落子馆。广告和海报都不提她们的名字，只标出群芳会或群芳大会。所唱皆为戏出中的精彩唱段，有独唱、对唱等方式，有胡琴和打击乐伴奏。但，同时也在该场所正式演出皮黄清唱的女艺人如周菊娥、李想容、秋痕等等是不属于群芳会的。

**效　力**　1949年以前习艺的行规。曲艺艺人学艺期满，须谢师，即在一段时间内将自己的演出收入交给师父使用。比如：相声艺人就有“学三年，帮一年”的说法。养女出身的女艺人出嫁之前，亦须在一段时间内将自己的演出收入交给养父母。

**拜　师**　曲艺界习俗。某人愿学艺，拟拜某艺人为师，某艺人也愿收其为徒。应请引师（介绍人）、保师（保证人）、代师（代笔人）各一人，由拜师者在饭庄定下酒席，收徒者发帖请本门师爷师伯师叔师兄弟及少数本门以外的前辈人出席。届时，于饭庄设祖师牌位，牌位前设供桌，上摆供品。代师乃代拜师者写门生帖一份，门生帖实为师徒契约，内容主要是申明师徒双方的责任、义务等。然后，引师、保师在帖上画押。同时，师父与本门人共同商量给拜师者起艺名，并填入门生帖。拜师者画押。然后焚香，由门长带领大家向祖师行礼。礼毕，收徒者正座，拜师者跪于其前，将门生帖举至头顶，聆听师父训话后呈给师父，磕头行礼。随后，与会者贺喜。贺喜时行叩拜礼，新入门之徒依序给师爷师伯师叔师兄叩头。礼毕，入席聚餐，拜师仪式完成。中华人民共和国成立后，拜师仪式大大简化，不再举行拜祖仪式，以鞠躬代叩首，亦不必另请保师、引师和代师，等等。大型曲艺团体、著名艺人往往举行集体收徒拜师活动。如1961年4月21日，京韵大鼓演员阎秋霞收赵学义、刘志光、李世明、韩桂芳等为徒，曲艺界二百余人出席拜师会，副市长娄凝先也到场祝贺。12月1日，天津市曲艺团演员、弦师常宝霆、白全福、石慧儒、李润杰、曹永才、曹元珠等收鞍山市曲艺团学员王英、李国权、苏良慎、王印权、张祥、张彩霞、高淑兰等为徒，天津市、鞍山市的有关领导和天津的著名老曲艺艺人出席了拜师仪式。二十世纪六十年代前期至七十年代后期，拜师习俗取消。到八十年代有所恢复。

**摆　支**　清代以来习俗。徒弟学艺期满，出师时须举行谢师仪式，谓之“摆支”。届时由徒弟备宴十余桌至二三十桌，请保师、引师、代师及本门长辈、平辈人和本门以外的曲艺前辈参加。席间，师父向来宾宣布弟子某今日出师，托付大家今后多予关照。并当众将本行的春点、作艺及经营规律传给徒弟。然后徒弟向师父叩拜，并奉上礼物以示孝敬。中华人民共和国成立后，出师仪式大大简化，二十世纪五十年代后期渐取消。

**盘　道**　流传较久的旧习俗，清代以来稍盛。曲艺艺人向有"无师不准行艺"的俗规。拜师叫做"入门户"，拜了师叫做有了"家门"。未拜师的艺人称"海青腿儿"。有家门的艺人若发现"海青腿儿"作艺，可以通过"盘道"将其问"短"，然后将其演出道具和所挣的钱一并拿走。此谓"携家伙"，又叫"收笸箩"、"横买卖"。平时，艺人间初次相遇，相互"调侃（吊坎）儿"即用春点了解对方的行业、门派、师承、字辈和姓名等情况，通过询问江湖的及行业的常识和规矩来验证对方的江湖艺人身份。如果对方对答如流，则证明对方确系"相家"即行内人，就要按江湖规矩办事，相亲相近。如果对方答不上来，则证明对方是"空码"或"海青腿儿"，对其可以不遵守江湖规矩。如遇生人行艺，好事者往往前去盘道。以评书为例：盘问者抖开行艺人的手巾，将他的醒木盖上，再拿过行艺者的扇子，横放在手巾上。行艺者如有门户，就会以左手拿起扇子，说："扇子一把抡枪刺棒，周庄王指点于侠，三臣五亮共一家，万朵桃花一树生下。"说到此处，放下扇子，将手巾拿起来往左一放，"何必左携右搭。孔夫子周游列国，子路沿门教化，柳敬亭舌战群贼，苏季子说合天下，周姬伦传留后世，古今学演教化"。说完一拍醒木，继续说书。盘问者就知道对方是有门户的了。倘若对方不懂这些，就证明对方没有师父，盘问者就可将其演出道具以及所挣的钱一并拿走，不准其在此继续行艺。如果行艺者答对后不继续说书，而是又将手巾盖住醒木，再将扇子横在手巾上，盘问者也须伸左手拿起扇子，说："一块醒木为业，扇子一把生涯，江河湖海便为家，万丈波涛不怕。"再拿开手巾，放在左边，又拿起醒木，"醒木能人制造，未嵌野草闲花，文官武将亦凭它，人在三臣门下"。说完一拍醒木，替行艺者说一段书。倘若他说不上来这套词，就要包赔行艺者一天的损失。二十世纪五十年代以后，"盘道"不再流传。

**坐弦儿**　落子馆、杂耍场馆等曲艺演出场所都常备一位或几位弹三弦的弦师，他们不固定为某人伴奏，不出场时就守候在后台，称为"坐弦儿"。若有自己不带弦师的艺人或是某位艺人的弦师因故未到，"坐弦儿"可以随时顶替上场。"坐弦儿"大多技艺全面、有丰富的伴奏经验，熟知常见曲种、曲目和各个艺人的演唱特点、习惯，不经"遛活"（演出前排练）就能做到与演唱者紧密配合。"坐弦儿"往往会多种乐器，有的还兼任教师，教授演唱技艺，著名的如邱玉山，落子馆唱梅花大鼓的唱手儿乎都是他教出来的。但落子馆的"坐弦儿"与唱手并不建立师徒关系。

**包　银**　1949年以前取酬习俗。艺人在杂耍场馆演出，事先与后台老板订立书面或口头协议，馆方每月付给演员若干。所付之钱，即为演员的包银。比如：民国二十五年（1936），朱玺珍在中原游艺场演出，每月包银一百四十元；民国二十九年，马三立、耿宝林在宝和轩演出对口相声，每月包银九十元（二人平分）；民国三十六年，北平凤凰厅约小彩舞演出，每月包银法币一千六百万元。演员之包银并不能全归自己所有，后台老板还要提成。比如马三立、耿宝林在宝和轩演出的包银，每月都被扣下八元，作为后台伙计的"辛苦钱"。

**包死个子**　1949年以前取酬习俗。有些在杂耍场馆演出的艺人，到时调棚子一类的托的杂耍场赶场，事先与那里的“穴头”签定书面或口头协议，将每天唱几段，份金多少，一一议妥。不论该杂耍场打钱多少，艺人皆不问，唱了就拿份儿，拿了钱就走。这种收入方式，叫“包死个子”。

**三　行**　1949年以前杂耍场馆经营习俗。一些营业面积较大的杂耍馆中，馆主将卖水果、茶水和为观众提供热毛巾的营生租给他人经营。卖水果的称为“鲜货案子”，卖茶水的称为“壶碗”，提供热毛巾的称为“手巾把儿”，总称为“三行”。三行每月要向馆方交纳一笔租金，有时还需为馆方垫付约角的费用。

**拜　相**　1949年以前的礼仪习俗。艺人到异地做艺，演出前要拜会当地的同行，同行则会给以关照。比如：让给他一块地或介绍他到某处演出；告之以当地的风土人情，使他能“把点开活”；若要离开该地去外埠演出，则会给他凑点儿盘缠等等。二十世纪二三十年代，一些外埠艺人来津演出，系由杂耍馆后台管事专程或专函约来，这一风习渐不流行；五十年代后，演员来津演出多由文化主管部门统筹安排。拜相已变为同行之间的社交活动，与演出不再发生关联。

**掌着买卖不拿腿儿**　1949年以前的礼仪习俗。艺人正在演出，叫“掌着买卖”，“拿腿儿”是请安施礼的意思。“掌着买卖不拿腿儿”是说艺人正在演出时，见了长辈与亲朋不必打招呼行礼。比如二十世纪三十年代，评书艺人马轸元从营口返津，在三不管说《三侠剑》。当时，他还没去拜见师父张杰鑫。正巧张杰鑫路过他的说书场，他连忙跑过去给师父磕头。张杰鑫赶忙制止：“掌着买卖不爬萨。”“不爬萨”，就是不磕头。

**看三天**　1949年以前习俗。是艺人“辞地”(即中途辍演退出)的规矩。艺人在杂耍场馆演出，因故不能继续，离开之前必须替杂耍馆义务演出三天，以便让后台管事在这三天内另约艺人代替。“看”在此是守候的意思，读如刊(kān)。

**闭　驳**　1949年以前习俗。艺人有了徒孙，且有的徒孙年龄已然很大，在艺术上也很有影响，“响了万儿”，因而不希望师爷再收徒，给自己增加小师叔。徒孙等的要求得到了自己师傅的支持，于是师徒们联合起来，摆一桌酒席宴请师爷。酒席筵上，由徒弟提出请该艺人不要再收徒的请求，并献上各种礼物。艺人如允许这一请求，从此“关上山门”，不再收徒了，就叫“闭驳”。

**放**　1949年以前演出习俗。杂耍或后来的曲艺演出，如因某些原因造成了节目多、时间紧的局面，按例让“角儿”即主要演员演出，请次要演员放弃演出，叫做“放”。演出时，若演员误场，一般也要将其“放”掉，不准在原来排定的次序之后登台。

**学说书师不管饭**　1949年以前习俗。评书艺人拜师之后，午后、“灯晚儿”跟活即随师父演出时听书学艺。上午到师父家帮着料理家务，买东西，看孩子，做饭……吃饭时，服侍师父一家吃饭，待师父一家吃完后，刷锅洗碗。一切收拾干净再回自己家吃饭。在帮师

娘料理家务的同时，徒弟可将昨日跟活时没听明白的地方，向师父请教。

**财神份儿**　1949年以前习俗。杂耍场馆每年正月初一开台，演出之后，馆主要给每位艺人一个红包，上写“黄金万两”，内有少许钱，是谓“财神份儿”。是一种有吉利寓意的礼仪性赠予。

**送红票**　1949年以前习俗。杂耍界募台面或募捐义演的演出之前，操办者将一部分门票派送给老观众，其票价较平日要贵许多。称为“红票”。

**飞帖打网**　1949年以前习俗。恶霸、流氓、地痞以生日、满月等为名，给艺人送“请帖”，进行勒索。艺人接到红帖，须送礼送钱，不然轻则挨打，重则家破人亡。恶霸、流氓、地痞多，他们的“喜庆事”更多，二十世纪三四十年代，红帖满天飞。如相声艺人张寿臣，每月都要接帖七八份，送出礼金至少数十元。

**歇　伏**　1949年以前习俗。当时，杂耍场馆、书馆等曲艺演出场所夏天或无降温设施，或降温条件很差，场内暑气蒸腾，影响营业，上座率不高。名艺人、老艺人多在每年的“伏天”即6月至8月辍演休息，叫做“歇伏”。

**养万儿**　1949年以前习俗。杂耍场馆、书馆每年伏天受到气候影响，营业不振。知名的艺人怕上座率下降，糟蹋了自己的“万儿”，一般即使需要靠典当、借高利贷度日，也不肯在这段时间演出。他们或回家休息，养精蓄锐；或加工旧曲目，纂弄新曲目，丰富和提高自己的演唱技巧和艺术水平，以期再登台时一展身手。也有的借此以退为进，吊观众的胃口，来保持或提高自己的知名度。艺人们称这种做法叫“养万儿”。

**烦玩意儿**　1949年以前杂耍场馆顾曲习俗。又称烦活，即观众花钱请艺人演节目。做法是：观众给检场人一些钱，说明想请某艺人演出某节目。检场人如应允，就在艺人上场后铺纲之时，于台侧高喊一声：“某老板”（男艺人都称老板）或“二姑娘”（女艺人无论年纪大小皆称二姑娘），“有熟主顾烦您唱一段《×××》（报曲目名），多辛苦！”艺人一般均欣然同意。因可以提高艺人的声望，烦演的越多，艺人越高兴。

**喊　空**　1949年以前经营习俗。在落子馆或托的杂耍场，如无观众点活，后台管事往往示意递活人，伪做有人点活状，高声喊叫，以带动观众点活儿，是谓“喊空”。也有另一种情况：甲、乙二艺人，皆大红大紫。甲先唱，有人点活；乙后唱，无人点活。后台管事为了维持乙的脸面，往往示意递活人“喊空”。

**按节换地**　评、鼓书演出习俗。评、鼓书艺人按旧历年、端午节、中秋节更换书场。两节之间约为四个月，叫“一节”。说评书或说唱长篇鼓书的艺人，每天演三个小时，一节之内要说完一部书。日子不到就说完了，或日子已到书还未说完，都是不允许的。

**铺　场**　演出习俗。也叫做“铺纲”，即杂耍艺人在开始表演之前向观众交代场面话的程序。艺人登台后，唱大鼓的先打一段鼓套子，唱单弦的先唱一个小岔曲，然后都要交待一段话，略为：“刚才，某某唱了一段京韵大鼓。她唱完了，没她的事了，让她到后台休息。换

上学徒我来，侍候您这么一段儿玩意儿，叫梅花大鼓。学徒新学乍练，唱得好与不好，诸君多多原谅。闲话少说，以唱当先，让他们二位把丝弦弹、拉起来，诸位赏下耳音，学徒我挚挚诚诚从头到尾侍候您这么一段儿《鸿雁捎书》。”是为铺场。相声艺人则通过“现挂”、垫话，将观众的注意力引到他或他们所要表演的节目上来。时调和京剧清唱不铺场，上台就唱。一般情况下，铺场时，男艺人比女艺人话多，名艺人比一般艺人话多，内容大同小异。为避免呆板，刘宝全、王佩臣等人一般不沿用成规，每次都有所变化。刘宝全铺场，往往要占一刻钟，常由前一场的演出说到自己即将演唱的曲目，会详细地介绍曲目的内容和主旨，还会对熟识的看客打招呼、话家常；且不自称“学徒”，而称“鄙人”。在广播电台播音的艺人则多以“学徒某某（自称名）上台鞠躬”和“下台鞠躬”作为节目开头与结束。二十世纪五十年代净化舞台，开始安排专人报幕。除相声外，各曲种都取消了铺场。

**饮　场**　演出习俗。艺人在杂耍场馆登台，演唱中间，检场人员递送茶水，供演员当场润喉饮用，大多的艺人均备有自己专用的饮具（多为小茶壶）。二十世纪五十年代净化舞台，这一习俗随之绝迹。

**跟　活**　曲艺艺人学艺习俗。徒弟观摩师父的演出、学习师父的艺术称做跟活。曲艺界向有“口传心授，以听当先”的艺谚，因而跟活是徒弟向师父学艺的重要方式之一。徒弟跟活，必须要比师父先到演出场所；见师父到来，要站起来迎接；要给师父沏茶倒水，师父不喝，自己不能先喝；徒弟不得中途退场，须等师父演出结束陪着一起走等等。

**把杵头儿挂起来**　书茶馆演出习俗。评、鼓书艺人因故不能演出，请另一艺人“替买卖”，代替演出。代替者说书所得，不能拿走，要请书馆掌柜“将杵头儿挂起来”，即存在柜上，事后交给被代替者本人。这条规矩不适用于师父替徒弟说书。给徒弟“替买卖”，所得全部归师父所有。

**把点开活**　曲艺演出规则。“把”是看，“点”是观众。把点开活就是根据不同的观众演出不同的曲目，用以保证演出的气氛和效果。天津的艺人十分重视这一规则。艺人演出若达不到预期的效果，退场后会提醒将要出场的艺人，今天不适宜演哪类的段子。艺人也可在上场后决定换演的曲目。除已正式预告过的曲目不能变更外，都可改动。中华人民共和国成立以来，大型正规曲艺演出团体在不同的演出环境也安排不同类型的演出内容，但一场之内的节目是不可变更的。只有略小一些的团体和场所的演出还保留着这个做法。

**趟　水**　鼓曲演出习俗。演员按照一定的故事提纲来铺叙情节、即兴编词演唱就是“趟水”。水有“水词”的意思，趟水是说这种词句没有什么实质内容，但合辙，顺口，可以顺流而下。此做法源于一些曲种将中篇书目发展成长篇书目时的需要。比如《借粮》中的“少爷迈步来得快，来在他家大门西；迈步就把大门进，几步来到二门里；二门以里进了院，过二门来到当院里；少爷来到天井院，……”艺人情况不同，趟水形成的唱词差异也很大。如京东大鼓艺人齐文洲，有文化，趟水唱出的词句就有一定的文采，艺人们称之为“久趟成

词”。而有的艺人就顾不到书中人物及语言合理的层次与逻辑，只能做到合辙。也因此出现许多不通的词句，像为了赶江洋辙而把黄沙土唱成“土沙黄”之类。但由于久趟成词，可在书目的任何一处开唱。有经验的说唱艺人若发现说的段落拢不住听众，就会立即叫板起唱，以免听众退场。

**团　春**　曲艺界行内习俗。说江湖“春点”叫做“团春”。“团”读上声。所谓春点，就是江湖艺人的行话、术语和隐语。艺人以春点识别同行，切磋技艺，增进友谊，保持联络。更重要的，是利用它来谈买卖，做生意。单口相声《说行话》中就有生动的说明：在书馆、书场、相声场子演出的艺人，“在房子里边也怕下雨，一阴天观众就走——他怕把衣服淋湿了。场子里面请进来一堂观众多不容易，遇上晴天转多云，阴天了，得告诉演员：‘棚了。’棚了就是阴天了。‘摆金了。’摆金了就是下雨了。正在演出的演员问：‘蹶摆？海摆？’蹶摆是下小雨，海摆是下大雨。演员一听说蹶摆，这时该要钱也不要了，装傻充愣，接着往下演，想方设法把观众注意力拖住。一直从蹶摆拖到海摆，才要钱。下大雨了，观众走不了啦。这时，演员逮着理了，三分钟一段儿，两分钟一段儿，说一小段儿要一回钱。观众心里急：下大雨，走不了；听吧，几分钟一要钱……”至二十世纪五十年代后期，“团春”之风一度匿迹。“文化大革命”后，特别是八十年代以来，部分曲艺演员又重新说起春点来，相声演员还会以一些春点来抓哏。

**越**　曲艺演出的行规。杂耍演出以至后来的曲艺演出，一场节目中均不得有相同的曲目，否则，就叫“越”。后台管事和后来的剧团演出负责人担承这方面的责任，且要受罚；观众也会鼓噪、起哄以示不满。二十世纪四十年代以前，不仅一场之中不得“越”，一日之内夜场亦不得与日场有重复曲目。较大型的、正规的演出（或演出团体）中，同出一源的曲目如《三国》、《水浒》中的段子，应按书中人与事件发展的先后安排演出次序，不得将后发生的故事在前面演唱。比如前场有演员唱了《黛玉焚稿》，后场不得再排出《黛玉悲秋》、《黛玉葬花》等曲目。若出现这种情况，也叫“越”。

**正　地**　评书演出习俗。书场每天的演出时间划分为几段，各有不同的名称和用途。其中，正式的演出是下午和晚上，由邀来的有名艺人说书：下午三至六时叫“正地”，晚上七至十时叫“灯晚儿”。正地前面的两三个小时叫做“早儿”，上“早儿”的一般是不甚知名的或是新出道的艺人。正地与灯晚儿之间的一个小时叫“板凳头儿”，学徒或未入门的习艺者只能在这个时段练习、试演。不过，不少“书座儿”（听众）会提前进入书场，说“板凳头儿”的也会有较好的收益。

**场上无大小，台下立规矩**　曲艺界讲究尊重长辈，规矩很大。比如旧时，“子不言父名，徒不言师讳”，一定要提到父亲或师父的姓名时，也要“先打嘴，后说话”。但在场上，无论师徒同台，还是父子搭档，都必须按照曲目的要求进行表演，徒弟或儿子可以扮演长辈，师父或父亲可以扮演小辈儿，即如相声，儿子或徒弟可以跟父亲或师父开玩笑，占他们的

便宜，“当场不让父，举手不留情”。

**终生不出师**　评书界的习俗。评书界与其他曲种、行业不同，徒弟拜师学艺，艺业学成也不出师，除“三节”（端阳节、中秋节、春节）“两寿”探望师父、师母，给二老过生日外，还要生养死葬。师父若因年老或生病，没了收入，徒弟应负赡养师父、师母的责任；二老故去，徒弟要负责后事，为其送终。

**代拉师弟**　曲艺界拜师及收徒习俗。遇有拜师者年龄较长，或已具备相当的艺术水平和知名度，收徒者不愿以师自居，乃代自己的师父收其为徒，俗称“代拉师弟”。艺人代拉师弟，须于事前或事后禀告师父，由师父认可。若师父已谢世，则可自行做主，但亦须征求师兄弟和徒弟的意见。举行仪式时，有的要设摆已故师父的影像，还有的会到师父的墓前行礼。

**相帮相**　曲艺界行艺规则。曲艺界一向讲究相互扶持。艺人常说：“人不亲艺亲，艺不亲呱哒板儿亲。”“江湖饭，大家赚，不能吃的吃来看的看。”“在家靠父母，出外靠朋友。”“江湖倒了江湖扶。”演出不景气，别人就会过去给他“敲一托”；因生病、年老生活无着，同行就会为他“募台面”；外地艺人初来天津，找不到演出场所，有人就可让给他一块“地”等等。不过，“相帮相”不是全无条件的，曲艺界向来还有“帮病不帮闲”、“管生不管熟”的说法，是为艺人的道德准则之一。“相帮相”的两个“相”字均读第一声。

**按字排辈儿**　旧时艺术传承习俗。评书、相声、西河大鼓等曲种，年代久远，人数众多，从业的艺人非常看重师承门户，讲究长幼有序。从祖师到最后一代演员，每一代为一辈儿；每辈儿演员的艺名，师从同一师父者中间一字皆相同。比如：评书第七代为“致”字辈，天津评书界的宗师英致长、王致久就是这一代的艺人。第八代的“字”有八个：杰、诚、云、岚、坪、伯、傑、士。王致久的门下，有常杰森、张杰鑫、许杰泉、王杰钰、张杰宽；英致长的徒弟，有顾云亭、王云汉、乔云斋、叶云棠、松云山、聂云贵。第九代的“字”有十个：轩、豫、桐、正、鹤、清、阔、健、华、继。第十代的“字”有六个：枢、存、浩、荫、占、立。第十一代两个“字”：鸣、久。艺人相遇，通过排“字”就可知对方为哪一支哪一辈，从而决定相待的礼节。不敬重长辈，往往被视为“欺师灭祖”，就会受到谴责或处罚。

**见面道辛苦**　流传较久的礼仪习俗。包括曲艺艺人在内的江湖艺人，见面时无论是否相识，不管在什么地方，都要互道辛苦。

**叫邪好**　即观众怪声叫好，捣乱。是旧时曲艺演出场所中常见的陋习。尤其南市、鸟市、地道外、谦德庄、六合市场等处的杂耍场馆，这种现象更多。比如：女艺人在台上演唱，唱词中遇到《摔镜架》中的“张二哥”、《大西厢》中的“书童儿我的哥哥”、《乌龙院》中的“三哥短来三哥哥长”、《马鞍山》中的“这位爷”等称谓时，台下一些观众会齐声答应“哎”，紧接着再鼓一阵掌。河南坠子演员行腔时，他们也随着哼唱，添了不少怪声怪气的“咦呀呀”。梅花大鼓曲目《妓女自叹》首句头三字为“有一个”，在伴奏的前奏将要结束、演员张口

欲唱时，他们高声发问："你有几个叉杆？"问罢，演员刚巧唱出"有一个"三字。于是他们一边怪叫，一边哄笑、鼓掌。艺人深为所苦。民国三十五年(1946)曾有人统计：叫邪好起哄者十之六七为长袍短褂小身份买卖人，十之三四为无业游民。为制止这一陋习，杂耍场馆台上台下都高悬"奉宪局谕　禁止怪声叫邪好"的告白，而这类现象仍愈演愈烈。为对付这一类看客，艺人尽量设法避开一些称谓，或在非唱不可时含混出之。有的艺人还想出"回敬"的办法。在唱到"根爹妈""哥哥""爷"等字样时，唱做"根爹孙""哥哥儿(儿字重读)""爷孙"，台下的哄叫者在大声答应时，正好"儿"字、"孙"字出口，让他们不能占便宜反而吃亏。这种情况曾颇为流行。中华人民共和国成立后，逐渐被清除。

**烦　演**　二十世纪四十年代前后开始流行的顾曲习俗。与旧时的"戳活儿"性质完全不同。杂耍场馆、书馆的观众或广播电台的听众，以口头、书面等方式客气地向园方提出，特烦某艺人表演某一曲书目，如园方或电台方面同意，即可安排在当天或某日演出。演出时须预先作一说明。杂耍园、书馆常用海报的形式在剧场门外或舞台一侧的台口处张挂，内容略为某日或某场特烦某某老板演出某某曲目；在报纸上刊登广告的园、馆便可于广告当中预告。广播电台则在播音之前报告。这种"特烦演出"应是不必花钱的(也有的听众会随信附上一点现金表示谢意)。所烦的节目多为艺人的拿手段子，或是不常演出的曲书目。比如刘宝全晚年，遇观众烦演《大西厢》时，园方会在广告中强调"各界特烦　轻不露演　珍贵杰作　请驾早临"。又如，民国三十六年，当时的广告大户骆驼牌爱耳染色的经销商烦演小蘑菇的相声，为示郑重，特地在2月28日的《大公报》上刊登广告，说："平津相声大王小蘑菇、赵佩茹已于27日下午两点半由平载誉抵津，本店兹为酬谢骆驼牌爱耳染色各界用户起见，特烦敦聘自3月份起，每日十二点二十分至十三点在世界新闻广播社放送对口相声：1日《数来宝》，2日《影迷离婚记》，3日《卖面茶》。以后想听哪段可来函，本店当为按日递送，爱护小蘑菇、赵佩茹之相声者，即请届时收听。"但后来，在一些场馆中也出现了以"特烦某艺员演出某某曲目"的说法招徕观众，而实际上并未有人烦演的现象。烦演的习俗在六十年代至七十年代中期的一个时期内停止了流传，七十年代后期重新出现于中小型的演出团体和场所。

**点　播**　二十世纪五十年代以来流行的顾曲习俗。为广播电台的独有形式。天津人民广播电台长期开设了"点播曲艺"等栏目，为听众服务。听众可向广播电台提出要求，请播放某位演员演出的某个节目，台方根据点播人数的多寡和先后做出安排，以满足群众的需要。节目播出时，主持者会简单地报告点播情况，有时还会摘播一些听众来信。

**戏目折子**　清代以来演出习俗。艺人往往备有一个折子，上面开列自己所演曲目，以备观众点活时所用。比如相声、评书艺人吉坪三的折子宽约一寸半，长约二寸二，装于硬纸做的封套之中。封套正面写着"吉坪三戏目"字样。第一折(面)上贴有一张红纸，上写"上人见喜"四字。其余各面，基本上每面写两个曲目，共三十一个曲目，曲目后注出演出所

需天数即场数。其中长篇书《清烈传》需时三个月，中篇书《前清奇案张双喜》六天、《广德楼》五天，其他单口相声短段大多为一天。戏目折子的第一折，也有写“层层见喜”等吉祥话、恭维话的。有些艺人不用戏目折子，比如小蘑菇，他将自己常演出的一百多段相声的名称，皆书写于一把折扇上。

**底　座**　行内习用称谓。经常到某个打钱的杂耍馆、杂耍场、书馆、书场看演出的观众称为“底座”。一般情况下，艺人托杵儿时不找底座儿要钱，但到节骨眼上却要狠敲他们一下。通常会说：“哎呀，（客人）差不多都给了，还差一块多钱，咱们怎么要呢？”暗示底座该掏钱了。底座也明白他们的意思，赶紧接碴儿：“得啦，我给了。”这些底座大多有钱，讲面子，所以不能向他们要钱，只能促使他们主动给钱，以显示他们的慷慨、大方，使他们在心理上得到满足。

**捧　角**　指有些观众对某位艺人的过分偏爱与褒扬。他们往往通过点活、烦演、送桌帷、送幛子、赠花篮等方式，为艺人捧场。有地位、有声望的观众，还通过包购门票、请记者写文章吹捧等方式，以扩大艺人知名度，提高艺人的地位，为艺人“扬万儿”。

**马　词**　旧时演出习俗。马词就是临场减少说唱词句，比如小曲《对花》，述十二个月花名，全曲共十二落，每月为一落，唱不全十二落，即为马词。此风原盛于落子馆。在落子馆，熟客点曲，唱手可以随意马词，尤其是年终的封台演出，唱四句，甚至唱两句，都可交差。因为点活者大多“醉翁之意不在酒”，并非为欣赏艺术而来。故而越红的唱手，马词越甚。若生客点曲，唱手一般不马词。后在杂耍场馆等演出中，因时间、场次等方面情况，艺人也会有少唱几句或少唱某些段落的情况。二十世纪四十年代，社会动荡，营业不振，艺人生活艰窘，作艺态度大受影响，马词之风最盛，招致了各方的严厉指责。中华人民共和国成立以来，任意马词的现象已不再有。

**驳口打钱**　长篇评书、鼓书演出习俗，驳口也写作“拨口”。在书场、书馆，艺人说书到一段落，制造一个悬念，一拍醒木止住，伙计便开始打钱。艺人在这里所说的最后一句话，叫驳口；说出驳口一拍醒木就叫作“摔驳口”。如《水浒》中《武松打虎》一节，说到武松付过酒账离开酒店，要奔景阳冈。刚走了几步，就听见身后有人高喊一声，“武松回头一看，啊，原来是——他！”一摔醒木，伙计下来敛钱。观众为了要知道来的是谁，情愿掏钱等着听，而不会走开。在广播电台播讲或播唱，也常以驳口作为一次（或一个段落）播音的结句。艺人说书的驳口通常是基本固定的，但也可视演出的现场状况而变化。

**喝　彩**　杂耍场馆中盛行至今的顾曲习俗。天津民风喜火炽热闹，曲艺演出和观赏也体现着这一特色。不仅台上的演出火爆热烈，台下的观众也报以同样火爆热烈的回响。熟悉的、知名的艺人甫一亮相，喝彩声、掌声立即响起；著名的弦师走上舞台，也是一片掌声，观众还会高喊“弦儿！”“好弦儿！”节目进行中间，精彩的唱腔、唱句和恰当、出色的伴奏，都能激起阵阵热烈掌声。高腔或关键唱句将要出现时，观众会突然静下来，到所期待的

唱句完成时，全场就爆发出整齐划一的彩声。这一习俗是几代曲艺观众在多年的欣赏过程当中形成的，一直在不断地强化，并已具有了被公认的、不必言传的约束力。喝彩的“尺寸”也极为讲究，倘若有人在演出中间任意喝彩、鼓掌，即或是真心叫好而叫得不是地方，都会遭到周围观众的白眼。

**接口风**　曲艺演出的顾曲习俗，盛行于二十世纪七十年代后期以来。即场内的观众与台上的演出应和，接词、答话，为天津特有的现象。观众们大多对演员和演员所演唱的节目十分熟悉，于是，在演出进行当中——主要是在鼓曲类曲种演出中，他们会直接参与到节目中来。比如京韵大鼓《长坂坡》、《博望坡》、《战长沙》等曲目，每唱到一落的甩板处，台下就会随着一起哼唱；而且在关键字眼加强力度时配合以顿足、拍手。一些风趣的曲目如河南坠子《矬大嫂》，唱到大嫂掉在地上，找了半天——，台下观众就会适时大声问道：“找着了吗？”演员正好接唱“没找着”，这类的口风接得严丝合缝，连板眼都一毫不差，而且绝不会干扰台上的演唱。另一类是节目以外的应和。如：当演员为自己的演出说一些谦辞时，会有观众大声接茬，说“不客气！”“没事儿，唱你的！”又如演员会在观众要求返场或赠送鲜花时表示谢意，有的还会特别提到感谢某一位师长，台下就会有人大声称赞：好老师！而且把“好”字拖长。周围的观众则报以会意的掌声。这类习俗能营造出舞台上下亲密和谐的气氛，在很大程度上鼓励了演员，十分有利于他们技能技巧的发挥。

# 文 物 古 迹

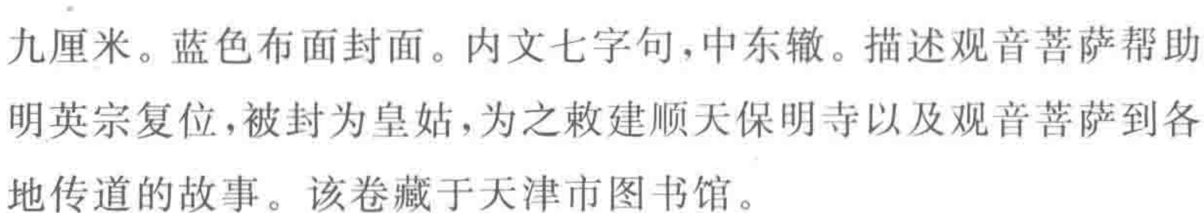
天津在二十世纪五十年代之前，长期处于社会动荡不安状态，同时，曲艺的社会地位低下，艺人生活没有保障，因此难以做好文物、史料的保存与收藏。遗留下的曲艺文物极少。天津曲艺鼎盛时期演出的茶楼、书馆、剧场等旧址遗迹，也因城市的改造与变迁而未能保留下来。故收入本志的文物资料很少。

**销释圆通宝卷**　大乘五部经之二。明刻本，摺装，残旧。一册。该卷长三十九厘米，宽十三厘米，厚六点五厘米。无封面、封底。讲述无量佛及普陀山，观音菩萨身世。鼓曲中的观音得道及大香山等故事均由此卷的经文内容衍化而来。该卷藏于天津市图书馆。



销释圆通宝卷

**普度新生救苦宝卷**　西大乘教的主要经卷，也称《菩萨宝卷》，约成于明万历年间。明刻本，摺装，两册。长三十九厘米，宽十四厘米，厚九厘米。蓝色布面封面。内文七字句，中东辙。描述观音菩萨帮助明英宗复位，被封为皇姑，为之敕建顺天保明寺以及观音菩萨到各地传道的故事。该卷藏于天津市图书馆。

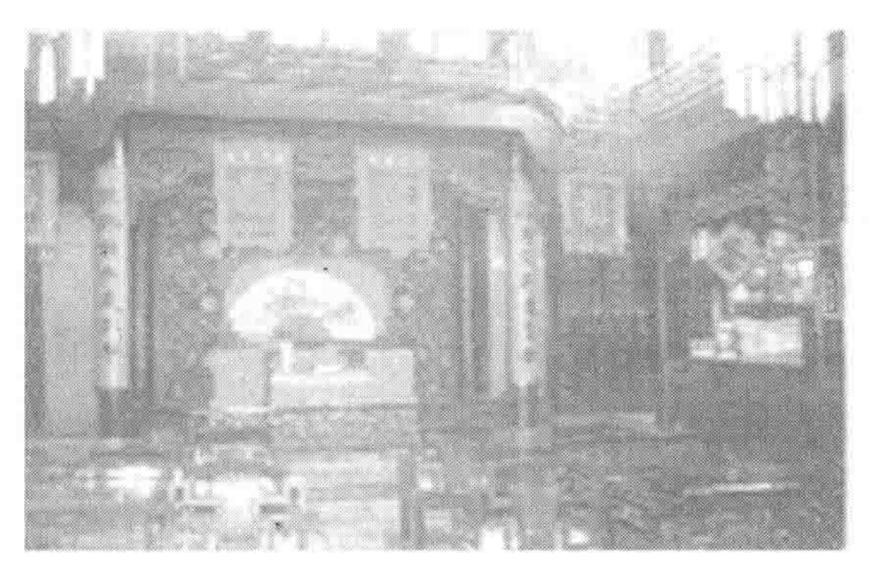


普度新生救苦宝卷

**古佛天真考证龙华宝经**　简称《龙华宝经》。明代大乘天真圆顿教的主要经卷。清初刻本，摺装，分为元、亨、利、贞四卷，现存元、亨两卷。卷长三十九厘米，宽十三厘米，厚五厘米。浅绿色缎面封面，较完整，字迹尚可辨认。明天启年间圆顿教祖师张某精通白莲教教义，《龙华宝经》由张某演述，其弟子李某记录整理。该宝卷概括总结了明代民间宗教的教义，讲述了圆顿教的历史、经卷、所奉神佛、修炼方法，教派及弓长祖的传经布道活动。从开宗至历末次劫之总收缘。内文以五字句为主，人辰辙。天津清末民初演出的宣卷部分回目取自此经卷。该宝经的元、亨两卷由天津市图书馆收藏。

**杨柳青尊美堂戏楼**　演出场址。在今杨柳青估衣街四十七号。

戏楼为清代大粮商石家第五代传人石元俊所建，是石家之一支尊美堂宅院中的主要建筑之一。坐落在天津西的杨柳青镇石家大院内，聘请北京有名工匠设计施工。清同治年



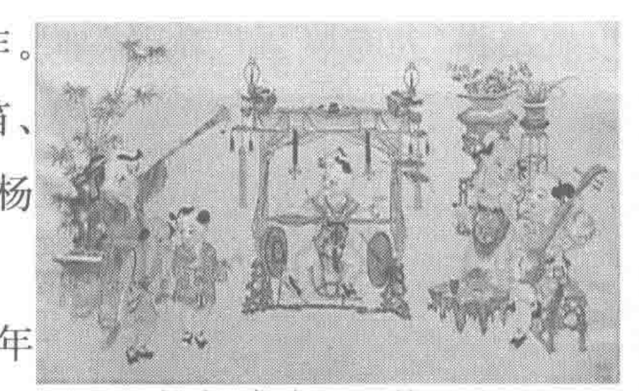
杨柳青尊美堂戏楼

间兴工，光绪初年(1875)落成。主体为砖木结构，坐北朝南，只一层，屋顶高敞，中间穹顶隆起。四面高处均有镂花长窗，采光通风。大方砖墁地。进门处地面较高，左右连通两廊，为大型宴宾时女客坐处。剧场进深二十余米，宽九米。迎面为小型舞台，坐北向南，高一米余。台深四米，台口宽六点五米，东西两端有台阶通向池座。台顶木结构，饰以精雕之变形斗拱。后台深约五米，宽与剧场同，供有戏曲祖师，设座椅、化妆桌。舞台两侧各有小门通向东西两边院落，备人役及演艺人员出入。两廊与池座间有廊柱、栏杆隔开，池座地面低于两廊，平时设摆方桌、太师椅。全场可容二百人。日常供宅中女眷召说书、唱曲的杂耍艺人和流动曲艺艺人演唱消遣。逢宅中喜庆寿事，常约曲艺名艺人来参加大型演出。至二十世纪五十年代初，石家衰落，停止使用。七十年代以后，划为文物保护单位。

**杨柳青年画《渔家乐》**　清同治、光绪年间绘制。该画工笔细腻。所表现的景色优美，画中人物有的捕鱼，有的备餐，有的在归家途中。画面主要部分为正在说唱的四位席地而坐的表演者，一人弹三弦，一人击板敲鼓，一人吹笙，一老演唱。旁有数人听书观赏。画长一百厘米，宽六十厘米。天津杨柳青画社收藏。

**杨柳青年画《乐不够》(粗活)**　制作于清末民初。具有典型的杨柳青年画特色。画面为一个胖娃娃，一面击鼓、击钹，一面说唱，身边放置小钹、书鼓、鼓楗、板等伴奏乐器。画长五十四厘米，宽三十九厘米。天津杨柳青画社收藏。

**杨柳青年画《拾不闲》(粗活)**　清末民初时制作。画面为一胖娃娃，手持三弦，边弹边唱，身边放置笙、笛、钹等多种乐器。画长五十四厘米，宽三十九厘米。天津杨柳青画社收藏。



杨柳青年画《拾不闲》

**钢针单面唱片《学热客》(时调)**　清光绪三十年(1904)由COLUMBIA公司出版。黑色胶木制作。唱片直径十吋，速度为每分钟七十八转，由外向内放唱。片号为60225X。片心贴黄色签。题字为“挽请天津超等坤角　黄二顺〔时调〕学热客”。黄二顺是清末天津知名女艺人。《学热客》系鸳鸯调曲目。天津唱片研究会尚世彤收藏。

**钢针单面唱片《下盘棋》(时调)**　清光绪三十一年(1905)由COLUMBIA公司出版。黑色胶木制作。唱片直径十吋，速度为每分钟七十八转，由外向内放唱。片号为60241XX。片心贴黄色签。题字为“挽请天津超等坤角　翠兰　时调　下盘棋”。翠兰是清

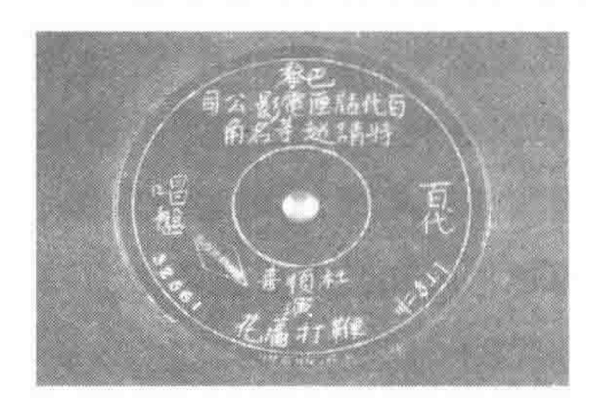
末天津演唱时调、荡调的女艺人。天津唱片研究会刘鼎勋收藏。

**钢针单面唱片《闹五更》(时调)**　约清光绪三十一年(1905)由COLUMBIA公司出版。黑色胶木制作。唱片直径十吋,速度为每分钟七十八转,由外向内放唱。片号为60310X。片心贴黄色签。题字为"挽请天津超等坤角　杨翠福　时调　闹五更　二段"。杨翠福为天津女艺人。天津唱片研究会尚世彤收藏。



时调唱片《闹五更》

**钻针双面唱片《鞭打芦花》、《草船借箭》(大鼓)**　清光绪三十四年(1908)百代公司发行。黑色胶木制作。唱片直径为十二吋,速度为每分钟九十转,由内向外放唱。片号《鞭打芦花》一面为32561,《草船借箭》一面为32562,两面均标有中国传统数码。片心黑地刻黄字。题字为"特请超等名角　杜顺喜　演　鞭打芦花"、"特请超等名角　杜顺喜　唱　草船借箭",唱片未标曲种。杜顺喜为天津知名女艺人,所唱为大鼓书即京韵大鼓。天津唱片研究会王家胤收藏。



大鼓唱片《鞭打芦花》

**钻针双面唱片《唼封钱粮》(相声)**　清光绪三十四年(1908)百代公司出版。黑色胶木制作。直径为十二吋,速度为每分钟八十转,由外向内放唱。片号为32575。绿色片心。题字为"大鼓调　张麻子万人迷　合唱　唼封钱粮"。"唼"即"怯"。当年百代公司把曲艺各曲种都归在"大鼓"范围之内,故题作"大鼓调"和"合唱",实为著名相声艺人万人迷、张麻子合说的对口相声《怯封钱粮》。天津唱片研究会尚世彤收藏。


相声唱片《唼封钱粮》



大鼓唱片《游武庙》

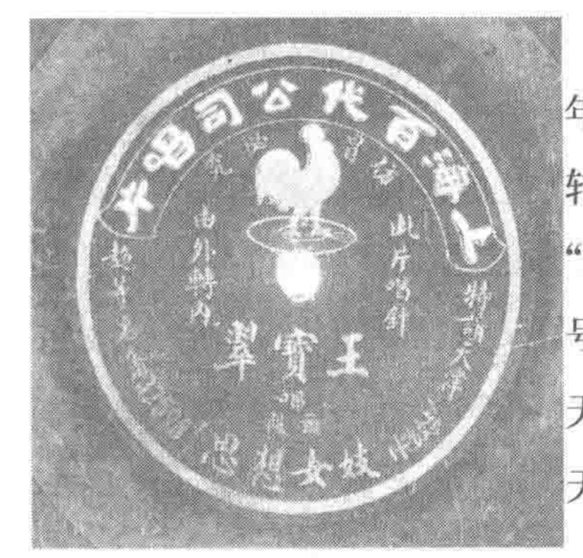
**钻针双面唱片《游武庙》、《单刀会》(大鼓)**　清光绪三十四年(1908)百代公司出版。黑色胶木制作。唱片直径为十二吋,速度为每分钟九十转,由内向外放唱。《游武庙》一面片号为32579,《单刀会》一面片号为32580。片心黑地刻黄字。题字为"特请超等名角　张小轩　演　游武庙"、"特请超等名角　张小轩　演　单刀会"。唱片未标曲种。是天津著名艺人张小轩演唱的大鼓书即京韵大鼓。天津唱片研究会蒋卯卯收藏。

**钻针唱片《喜荣归》(靠山调)**　清光绪三十四年(1908)百代公司出版。黑色胶木制

作。唱片直径为十二寸，速度为每分钟九十转，由内向外放唱。片号为32585，片心黑地刻黄字。题字为“特请超等名角 张翠荣 演 喜荣归”。唱片未标曲种，是天津唱手张翠荣演唱的靠山调。天津唱片研究会蒋卯卯收藏。

靠山调唱片《喜荣归》

**钻针双面唱片《学热客》、《切跳槽》(时调)** 清光绪三十四年(1908)百代公司出版。黑色胶木制作。唱片直径为十二吋，速度为每分钟九十转，由内向外放唱。片心黑地刻黄字。《学热客》一面片号为32592，题字为“特请超等名角 金福 演 学热客”；《切跳槽》一面片号为32593，题字为“特请超等名角 金福 演 切跳槽”，《切跳槽》即《怯跳槽》。唱片未标曲种。是天津唱手金福演唱的鸳鸯调。天津唱片研究会刘鼎勋收藏。

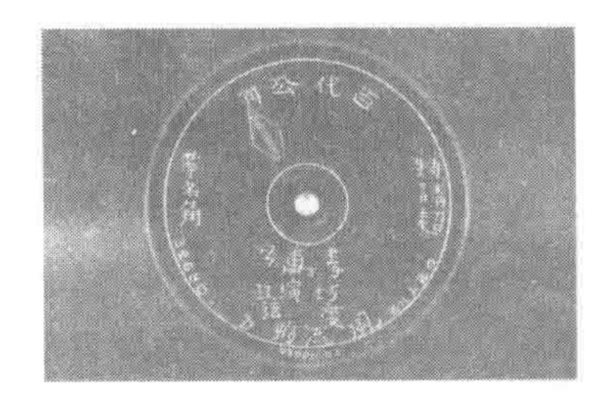


时调唱片《妓女想思》

**钻针双面唱片《妓女想思》(时调)** 约清光绪三十四年(1908)百代公司出版。黑色胶木制作。唱片直径为十二吋，转速为每分钟八十转，由外向内放唱。片心黑地黄字。题字为“特请天津超等名角 王宝翠 唱 头段妓女想思”。两面片号为32598和32598′，分别是头段与二段。唱片未标曲种。是天津著名女艺人王宝翠(又名赵宝翠、大宝翠)演唱的时调。天津唱片研究会刘鼎勋收藏。

**钻针双面唱片《叹情楼》(时调)** 清宣统元年间(1909)百代公司出版。黑色胶木制作。唱片直径为十二吋，速度为每分钟九十转，由内向外放唱。两面片号分别为32628和32628′，片心黑地刻黄字。题字为“特请超等名角于翠娥演 叹情楼”，“叹情楼”即“叹秦楼”。两面分别是头段和二段。唱片未标曲种，是天津唱手于翠娥演唱的时调〔悲秋调〕。天津唱片研究会刘鼎勋收藏。

**钻针双面唱片《吹洋号》、《风流焰口》(巧变丝弦)** 清宣统元年(1909)百代公司出版。黑色胶木制作。唱片直径为十二寸，速度为每分钟九十转，由内向外放唱。两面片号分别为32649和32650，片心黑地刻黄字。题字分别为“特请超等名角李万兴 巧变丝弦 吹洋号”和“特请超等名角李万兴 巧变丝弦 风流焰口”。唱片未标曲种，是天津弦师、三弦弹戏艺人李万兴演奏的巧变丝弦。天津唱片研究会王家胤收藏。


巧变丝弦唱片

# 报 刊 专 著

据不完全统计，自清代以来，发表有关曲艺史料、评论包括曲种的形成与发展，曲艺的传统唱词和新作，剧场变迁，艺人生平、动态，轶闻趣事等等的天津报刊，见于记载的有约七十余种。这些报刊从不同角度记载了天津曲艺活动的种种，在它们各自的栏目中刊出了大量的珍贵史料。如《大公报》，在天津出版期间，经常刊发天津曲艺演出的专访、评论、消息、通讯、照片等。重要的文章早期有《刘宝全与良小楼》、《“杂要”考》、《听刘宝全去》等。民国十八年(1929)5月10日刊载的《新世界听歌偶记》一文，记录了当时多个曲种、多名演员的表演特色，其中对荡调的评说为研究荡调曲种在津的衍变提供了线索。又如《益世报》，起初曲艺方面的文章刊载不多，且散见于多个版面。后开辟了《别墅》专版，发表了大量有关曲艺的文章，有《杂谈相声》、《八角鼓和荣剑尘》、《岔曲及其演唱》、《男女大鼓之名宿及派别》、《数来宝源流久远》、《杂要“快书”已成为绝响》、《“相声”含蓄不尽》、《单弦人才漫评》、《曲终人语——杂要顾曲记》、《单弦大王荣剑尘》、《金万昌的大鼓——字音准确享名甚久》、《歌姬章翠凤志介》、《坠子歌姬乔清秀》、《王佩臣乐亭大鼓》、《鼓王刘宝全在上海》及通讯报道《小彩舞即将挟技游沪》等，呈现出天津曲艺不同时期的多彩的面貌。再如《民国日报》，也刊登了不少研究性文章。着重归纳以往的曲艺现象，寻找曲艺在天津的轨迹(包括曲种沿革、从业队伍等)，评论天津曲艺的特点。如：民国三十六年7月6日的一篇文章说：“鼓曲在天津，最大的现象是火炽，无论大鼓、相声、杂技等都染有一种豪放气质，正如当年河东、水西、关上、关下(按，均为天津地名)的杂霸地的狂奔。武大鼓当然不用来说，即如文质儒雅的梅花调在天津也多唱出一种强烈的声音，相声、杂技当然是流入豪壮的地步。虽然唱者、练者同是一人，而他们在表演上也多是因为地域上的不同而所表演的也不同。像白云鹏、小彩舞、花小宝、侯宝林等，最为清晰，在天津是放得开，而在北京则多拘谨。这也许是听者的欣赏关系。”

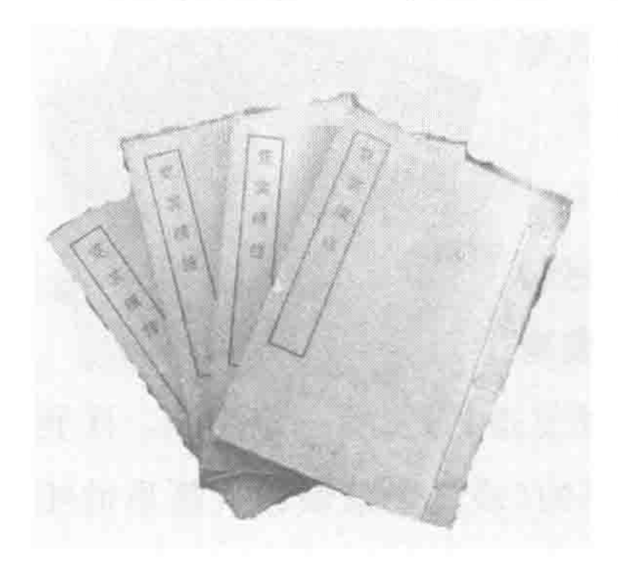
天津还有很多小型报纸，给曲艺提供了更多的园地。它们刊载的小块文章多，涉及面更宽，更富趣味性。如：民国三十五年(1946)10月《天津中南报》上刊有王毓宝在玉壶春重新登台的文章。《新天津报》也刊发了很多曲艺方面的文章，有《鼓界大王刘宝全》、《鼓界泰斗白云鹏》、《从小彩舞说到击鼓骂曹》等。该报还连载评书《三侠剑》、《雍正剑侠图》达十余年。尔后由新天津报社出版单行本，均近四十集而尚未终篇。后又连载了《于公案》、《五女

七贞》、《明英烈传》、《大宋八义》等。其中《大宋八义》使该报的发行量达到自创刊以来的最高份数。

除报纸之外，各种画报、杂志如《游艺画刊》、《三六九画报》、《星期六画报》等等，由于篇幅多、容量大，娱乐性强，所刊登的曲艺消息、报道灵活多样，吸引了更多的读者，其中亦不乏颇具价值的资料。

由天津市政协文史资料委员会编辑出版的《天津文史资料选编》，自1978年创刊后，也陆续发表了多篇曲艺方面文章。如马三立的《京津相声演员谱系》、薛宝琨的《天津相声史话》、陈笑暇的《相声表演艺术家常宝堃》、张鹤琴的《津门曲坛沧桑录》、骆玉笙的《舞台生活六十年》、张寿臣的《回顾我的艺人生涯》等，也都保存了珍贵的史料。

**霓裳续谱**　俗曲集。辑曲者天津曲师颜自德，编订者王廷绍。清乾隆六十年(1795)刊刻。二十世纪六十年代初收入中华书局上海编译所编印的《明清民歌时调丛书》。全书共八卷，收集流行于京津一带的曲调三十种，时调小曲六百二十二首。曲调包括〔西调〕、〔岔曲〕、〔寄生草〕、〔劈破玉〕、〔弹簧调〕、〔北河调〕、〔番调〕、〔隶津调〕、〔边关调〕、〔扬州调〕、〔打枣竿〕(即〔挂枝儿〕)、〔剪靛花〕、〔叠落金钱〕、〔莲花落〕、〔银纽丝〕等。时调小曲内容以情歌为主。也有《说老西儿》、《新年到》、《扬子江打渔人》、《贩货求财》、《城里亲家和乡下亲家》等较广泛反映社会风俗民情的曲目。



《霓裳续谱》(封面)

《霓裳续谱》收录的〔岔曲〕已有平岔、慢岔、数岔、西岔、起子岔、垛字岔、腰截和平岔带戏等多种形式。所选录的曲词均采自当时口头之作，题材极为广泛。有重要的参考价值。许多曲调至今都是单弦等曲种的常用曲牌。

**歌舞升平**　《游艺画刊》丛刊之一。《游艺画刊》编辑部编，民国三十一年(1942)由《游艺画刊》社出版。天津华新书局发行。十六开本，四十页。

该丛刊介绍了当时天津部分著名曲艺艺人，刊载了《漫谈梅花调》、《鼓词之音》、《相声界之三怪——蒋君、沈君、张君》、《谈鼓王刘宝全的玉带腔》、《白云鹏》等评论和常识性的文章。载有传统的和曲艺艺人自编的曲艺脚本，其中较不常见的有梅花大鼓《目连救母》，莲花落《老妈开嗙》，牌子大鼓《全德报·骂女》、《全德报·别女》，八角鼓牌子曲《一百单八将》，相声《海山居士》、《司马懿活捉诸葛亮》、《记账新法》、《姐夫戏小姨》、《歪讲百家姓》等。



《檀板鼓声》(封面)

**檀板鼓声**　曲艺专著。天津报人党子威编著，民国三十一年(1942)出版。三十二开本。全书收天津三十余位曲艺艺人的简介，

包括简历及艺术特点，均附有照片，并刊出了部分艺人的书法、绘画及曲艺论述等作品。材料翔实，介绍全面，有较多参考价值。

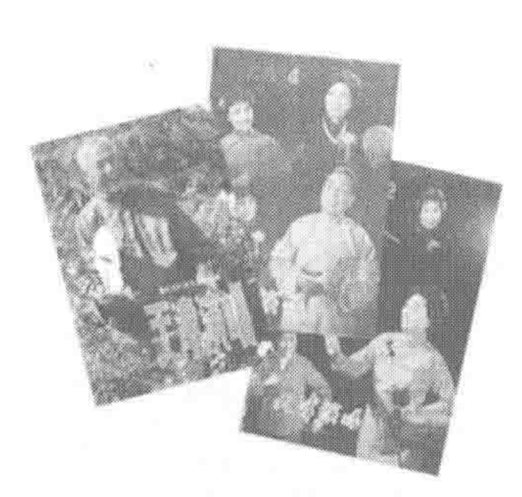
**广播曲艺选**　曲艺作品结集丛刊。三十二开本。天津人民广播电台曲艺团编。1954年12月出版第一集，至1956年共出版五集，发表作品四十篇。第一、二集由天津通俗出版社出版，后三集由天津人民出版社出版。1957年停刊。

该刊每集发表八篇作品，涉及单弦、京韵大鼓、梅花大鼓、天津时调、联珠快书、快板书、河南坠子、相声、莲花落等曲种。既有歌颂社会主义建设、反映现实生活的段子，也有整理改编的传统曲目，如《国际主义战士罗盛教》（王允平、王焚）、《打虎英雄李富来》（朱学颖、陈笑暇）、《野猪林》（杜放）、《醉打山门》（姚惜云）、《三户贫农》（张剑平）等等。

**海河说唱**　丛刊。三十二开本。天津市群众艺术馆主办的以曲艺为主的刊物。每月十五日出版发行，共出版十八期，每期五十页左右。1958年7月创刊，1960年停刊。

该刊以发展、繁荣群众曲艺文艺创作为主旨，以发表天津时调、京韵大鼓、梅花大鼓、山东快书、河南坠子、快板书、单弦、相声等曲种的作品为主，也刊登小剧本。力求作品的语言、表现形式做到大众化。其中，天津时调《翻江倒海》、相声《学习光复道》等都有一定影响。还刊发知识性文章与文艺评论，如湘程的《牌子曲的创作》、竹天的《谈几个歌颂新人新事的相声》、陈笑暇的《相声琐谈》、杨金亭的《谈谈鼓词的语言特色》等。

**天津演唱**　丛刊。前身为《海河说唱》。《海河说唱》于1976年4月复刊，改名为《天津演唱》。由天津市群众艺术馆主办，主编刘梓钰。双月刊，十六开本，每期六十四页。1978年改为月刊，每期四十八页左右。

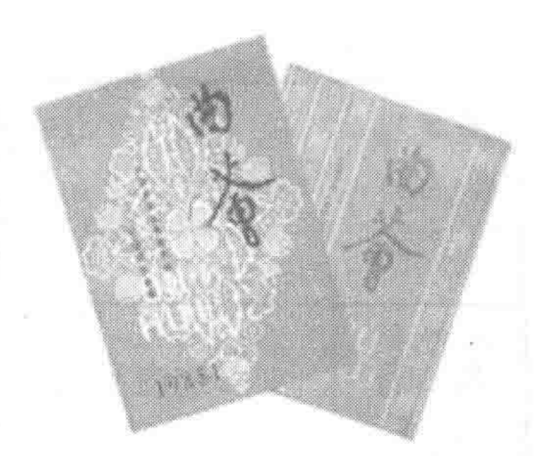


该刊以培养曲艺作者、繁荣曲艺创作为主旨。发表作品以曲艺为主，兼发曲艺研究、文艺评论。还设有今古传奇、文艺晚会、人物专访等栏目。发表了大量颇有影响的作品，如相声有何迟的《似曾相识的人》、王鸣录的《不正之风》、刘凯与侯耀文的《见义勇为》、刘梓钰的《并非讽刺裁判》；天津时调有王允平的《春来了》，西河大鼓有张剑平的《应该不应该》，京韵大鼓有朱学颖的《火并王伦》、石世昌的《和氏璧》等等。所刊发的关于曲种的常识性文章深受广大曲艺爱好者的欢迎。一些曲艺研究文章如《津门曲艺史话》、《反璞归真说表演》等，都曾引起曲艺界的关注。

**曲　荟**　中国曲艺家协会天津分会编印的曲艺刊物。王焚任主编。十六开本。1982年10月创刊，至1985年底共出八期。发行范围主要为天津市。

刊物面向全市专业、业余曲艺工作者。贯彻“百花齐放、百家争鸣”、“古为今用、洋为中

用”、“推陈出新”的正确方针是办刊的宗旨。设有曲艺新作、曲艺研究、曲艺评论、艺人回忆等主要栏目，并报道曲艺活动与曲艺演出情况。八期共发表河南坠子、快板、相声等作品三十四篇，评论、研究文章六十八篇。较重要的有刘梓钰的《相声欣赏琐谈》、薛宝琨的《当前相声创作和表演的一些问题》、王焚的《关于说唱艺术的革新》、倪钟之的《石玉昆的生平及其他》、骆玉笙的《继承传统勇于革新》、马庆山的《走向更高的境界》等等。

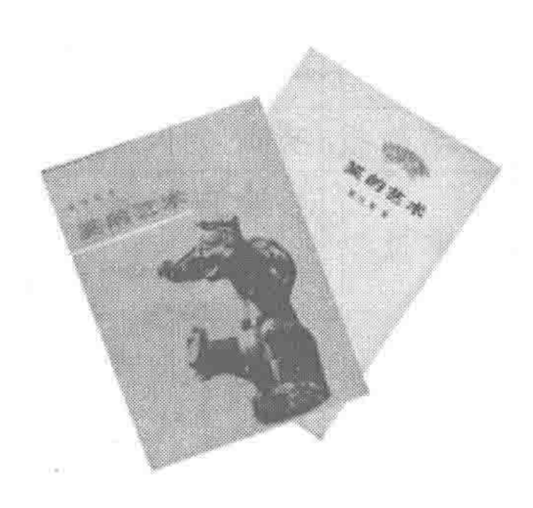


**艺术研究**　　综合性文艺理论季刊。天津市艺术研究所主办，主编刘梓钰。十六开本。1984 年创刊，至 1985 年底共出五期。



《艺术研究》的办刊宗旨是：加强对艺术工作的科学研究、坚持理论与实践相结合，更自觉地推动天津艺术事业的发展。该刊系天津第一种研究曲艺、戏剧、音乐、美术、舞蹈等舞台艺术门类的综合性理论刊物。设有艺术史研究、艺术美学、艺术欣赏、艺术理论、艺术短论、争鸣、专访等主要栏目。曲艺方面发表的很多文章，如刘梓钰的《相声与“黑色幽默”》、倪钟之的《北方评书流派及特征》、刘琳的《略谈朱光斗的快板作品》、陈笑暇的《白云鹏的“做功”》、李光的《梅花大鼓音乐结构分析》等，在曲艺界都有一定影响。

**笑的艺术**　　理论文章集。薛宝琨著。百花文艺出版社出版，1984 年 12 月第 1 版。三十二开本，十六万六千字，印数三万二千五百册。



所收文章分为三大类，一、笑话。又分为民间笑话、文人笑话和优伶笑话三类。通过对三类笑话的论述，总结出笑话的一些规律。二、相声。着重分析了构成相声的“包袱”及相声的讽刺性，相声的语言风格及相声的美学问题等。三、喜剧。以民间小戏、四川谐剧、王木犊的独角戏为例，论述小戏的喜剧性以及产生笑的规律。

# 发表曲艺文章的报刊一览表

| 名　称 | 内容(文章举目) | 存在时间<br>(创刊至停刊) | 创办人 | 重要编辑人员 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 大公报 | 介绍梨花鼓书名家李大玉<br>刘宝全访问记 | 1. 清光绪二十八年六月<br>2. 民国五年<br>3. 民国十五年9月1日至民国三十八年1月 | 英敛之 | 张季鸾<br>王芸生 |
| 民兴报 | 全月如、张筱轩演出曲目《长坂坡》、《群英会》、《拴娃娃》等 | 清末至民初 | | |
| 社会教育星期报 | 西城板新编唱词《好糊涂》<br>卫子弟书之价值 | 民国四年8月1日 | 天津社会教育办事处 | 韩补庵<br>林墨青 |
| 益世报 | 鲁邦鼓讯——李大玉在太平洋饭店宴请新闻界<br>岔曲及其演唱 | 民国四年10月10日至民国三十八年1月 | 雷鸣远 | (社长)<br>刘浚卿 |
| 新天津报 | 从小彩舞说到《击鼓骂曹》<br>长篇评书连载《于公案》等 | 民国十三年至民国三十三年 | 刘髯公 | 崔笑我 |
| 北洋画报 | 听鼓小识——忆小口大鼓 | 民国十五年7月7日 | 冯武越 | 吴秋尘 |
| 庸报 | 白凤鸣印象记<br>杂要"快书"已成为绝响 | 民国十七年至民国三十八年 | | |
| 天风报 | 记德寿山之单弦<br>记坠子大王董桂枝(芝) | 民国十九年12月至民国二十六年上半年 | 沙大风 | 沙大风等 |
| 广播日报 | 张麻子随弦为谢大玉伴奏<br>谈相声人才 | 民国二十三年至民国二十六年 | 社长<br>袁无为 | |
| 三津报 | 长篇评书连载《三侠剑》<br>长篇评书连载《雍正剑侠图》 | 民国二十四年<br>(半年停刊) | 蒋轸庭 | 蒋轸庭 |
| 新天津画报 | 记同和(合)楼之杂要——国孝期间以竹箩代鼓<br>由刘宝全说到荣剑尘 | 民国二十六年下半年至民国三十四年 | 荀慧生出资<br>沙大风创办 | 沙大风等 |

（续表一）

| 名　称 | 内容（文章举目） | 存在时间<br>（创刊至停刊） | 创办人 | 重要编辑人员 |
|---|---|---|---|---|
| 风月画报 | 中原一哭——记朱玺珍之《忆真妃》<br>雪艳花 | 二十世纪三十年代至四十年代中期 | | 姚惜云 |
| 游艺画刊 | 王殿玉访问记<br>女鼓王林红玉小传 | 二十世纪三十后代后期至四十年代中期 | 潘侠风 | 戴愚庵 |
| 三六九画报 | “梨花片”栏释小曲 | 二十世纪三十年代后期至四十年代前期 | | |
| 进步日报 | 京韵大鼓词《解放后的天津》（富少舫作）<br>山东快书《侦察英雄韩起发》 | 1949 年 2 月 27 日至 1953 年 1 月 1 日 | 进步日报社 | |
| 天声报 | 白云鹏、张寿臣、魏喜奎出演新中央 | 二十世纪三四十年代 | | |
| 东亚晨报 | 谈林红玉之《刺汤勤》<br>闲话大鼓之种类 | 二十世纪三十年代末至四十年代中期 | | |
| 中南报 | 王毓宝重新登台玉壶春 | 二十世纪四十年代 | | |
| 北戴河 | 郭荣启来津找伙计 | 二十世纪四十年代 | | |
| 天津日报 | 曲海沧桑——记著名曲艺艺术家骆玉笙<br>乡音无改别有情——听王毓宝演唱的《放风筝》 | 民国三十八年 1 月 17 日 | 天津日报社 | 王亢之 |
| 新生晚报 | 杂谈天津市旧曲艺<br>访问鼓曲艺人王佩臣<br>《新南阳关》（京韵大鼓词） | 民国三十八年 | 新生晚报社 | 贺　照 |
| 新晚报 | 毕生技艺付传人——记老艺人刘文斌<br>漫谈梨花大鼓<br>王佩臣还是好学不倦 | | 新晚报社 | |
| 天津晚报 | 背鼓登门唱新曲——记业余演员董相（湘）昆的演出活动<br>安凤生苦学苦练唱快板 | | 天津晚报社 | |

（续表二）

| 名　称 | 内容（文章举目） | 存在时间（创刊至停刊） | 创办人 | 重要编辑人员 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 今晚报 | 一朵土生土长的鲜花——由天津快板《追妈妈》谈起<br>绣口生妙趣——访著名相声演员郭荣启 | | 今晚报社 | 李　夫 |
| 星　报 | 大众曲艺社三大特色 | 1950年2月—1952年6月 | | 丁　元 |
| 天津广播电视报 | 朴实豪放的京东大鼓 | 1985年1月 | 天津广播电视局 | 宋银章 |
| 国风画报 | 郭荣启红在天津卫<br>朱玺珍尚健在人间<br>张寿臣小梨园后台被辱记 | 二十世纪四十年代 | | |
| 星期六画报 | 骆派京韵大鼓成立，小彩舞是鼻祖<br>由大鼓之源流说到子弟书《露泪缘》 | 二十世纪四十年代 | | |
| 民国日报 | 小彩舞之《七星灯》<br>谈京韵大鼓人才<br>平津杂曲之不同 | 二十世纪四十年代中期至1949年 | | |
| 银都画报 | 姜还是老的辣——张寿臣的单口 | 二十世纪四十年代 | | |
| 艺威画报 | 京东鼓王刘文斌 | 二十世纪四十年代 | | |
| 宇宙画报 | 林红玉入主大观园<br>陈士和华声播音　逐日大讲《聊斋》 | 二十世纪四十年代 | | |
| 星期五画报 | 访林红玉 | 二十世纪四十年代 | | |

# 轶闻传说

**花桐椿以死相挟护唱词**　京韵大鼓艺人花桐椿，原来一直被人称为华五华桐椿，是刘宝全的师叔辈。华五有江洋辙的《活捉三郎》唱词，颇自珍秘。光绪二十八年(1902)，他在北海楼东升茶社演出，与刘宝全同台，唱前场。刘宝全多次请他传授这段唱词，都被他拒绝了。他私下对别人说："宝全唱一场挣二十元，我呢，唱一场才两角。他要我把'册子'(即曲词、脚本)给他，行——不过得给我六十元。"这话传到了刘宝全的耳中。刘宝全哑然失笑，说："一段唱词就要我大洋六十块，这不是拿我当冤大头吗？"再不提了。

当时，有位会速记的记者想帮刘宝全的忙，就去东升茶社听华五的演唱。当华五演唱江洋辙的《活捉三郎》时，这位记者边听边记，准备整理出来之后送给刘宝全。不想这件事被华五知道了。华五找到报馆，要那位记者把唱词交出来，威胁说，如果不将唱词交出来，他就当场服毒自杀。记者无奈，只好将唱词交还给他。华五去世后，江洋辙的《活捉三郎》唱词也就失传了。而刘宝全得到北京文人庄荫棠为他改编的一段一七辙的《活捉三郎》，又新颖，又有文采，大受顾曲者的欢迎，后来成为他的杰作之一。白云鹏所唱的言前辙曲本也由他的弟子们传了下来。而华五视为禁脔的江洋辙《活捉三郎》却没有人知道了。(按：已查实华五实则姓花)

**梨花大鼓《小黑驴》之由来**　清末，天津侯家后一家杂耍馆由山东接来一位梨花大鼓女艺人小黑牛，很受观众欢迎。另一家杂耍馆很是眼热，也派人去济南约角。也约来了一位坤角，艺名小黑驴。小黑驴来津，很快就大红大紫，声望超过了小黑牛。小黑牛很不痛快，琢磨来琢磨去，编了一段名为《小黑驴》的曲目，用来嘲讽、影射小黑驴，自己装了腔演唱，发泄心里的不满。不料，此曲一出，广受欢迎，反倒成为梨花大鼓的著名唱段之一了。

**张小轩唱"含灯京韵"**　清末，张小轩在同合楼挂头牌。时值严冬，连日大雪，观众不多。张小轩提出献演自己的绝活——口衔九盏灯歌唱。同合楼管事李恩第十分高兴，决定转天晚上上演，并立即张贴了许多海报，预告节目。消息传出，观众踊跃。那一场的票价虽提高了一半，可顶风冒雪前来观赏的，为数甚众。还未开演，座即售满，后来者只好站着观看。

"含灯大鼓"本是梅花大鼓的特殊演唱技巧。因为，艺人口中衔着灯架，不能张口也不好做身段，梅花大鼓是无需动作的，比较适合。但是，张小轩那天唱的却是京韵大鼓《游武

庙》，不仅段子长，而且要摹拟表演众多的人物。一曲唱罢，观众惊为绝技。后来，同合楼每当上座不佳时，就请张小轩唱"含灯大鼓"。所衔之灯，也由九盏先增加为十一盏，再增加为十三盏。

**人人乐之"献三宝"**　清光绪、宣统年间，著名艺人"人人乐"经常出演于宝和轩等杂耍馆。他主要演暗相声，在蓝布帐内摹仿人言，十分逼真。有时，他也钻出布帐，现身表演"练"的功夫，名曰"献三宝"。

第一宝：运动脸部肌肉，让耳、目、口向鼻子靠拢，将脸孔拉成扁圆形，犹如京剧《跳加官》中的加官面具。

第二宝：将舌头吐出，长约二十五厘米，能上舔眉心，下舔心窝。

第三宝：脱掉上衣，赤膊立于台上，然后运气，将五脏六腑提起来，使腹部凹陷，前后相贴，好像其中已无一物。

这一套功夫，让观者瞠目。

**高五姑治"羊毛疹"**　清末，时调女艺人高五姑常常出入于高官显宦的华宅，以其丰容盛鬋、长身玉立和出色的才艺独擅胜场。她是天主教徒，还跟神甫学会了弹风琴，常一边弹琴，一边歌唱。这在当时可是少见的本领。进入民国，上层人物的地位依旧，她也仍然是来来去去。一天，高五姑到某大老的官邸，却见上上下下的人一副大难临头的样子。询问以后，才知是主人突发急症，请来的医生一时难以诊断，群医束手。她获准进内探视，病榻上的主人有气无力地说了自己的病情。高五姑仔细地看了病人，说：这是"羊毛疹"哪，得用荞麦面搓，拿针挑，不然热毒攻心就没办法了！当下就施治起来。直到荞麦面里能看见许多细细的白毛。这位大老果然不久就好了。从此，大家对高五姑更加另眼看待。

**张慰臣不怕"横买卖"**　评书业十分重视门派，天津有些评书艺人，本是读书人，无师承，无门户，为了生计才下海说书。他们说书，大多按照书坊印行的小说演述，但很受知识界的欢迎。这种说书方式叫做"墨刻儿"。其中有个张慰臣，说"三国"有了名气。这引起众多评书艺人的不满，打算"横买卖""盘道"，把他赶出评书界。

这一天，周坪镇、张杰鑫、常杰森等几位有名的评书艺人来到南市庆阳茶楼，要"横"张慰臣的买卖。首先照规矩"盘道"，当问到张慰臣的师父是谁时，张慰臣一指桌上的《三国演义》，说："这就是我师父！这部书，不管是正文，还是先贤的批语，我都能背，一字不差。"周坪镇等人执意要"横"张慰臣的买卖，张慰臣坚决不让"横"，双方相持不下。在场的观众看不过去，为张慰臣不平，纷纷指责周坪镇等人。周坪镇等人只得悻悻而去。

最后，经人调停，双方言和，还结为金兰之好。张慰臣也就主动将自己名字中的"臣"字，改成"辰"字，以避评书艺人二代师祖"三臣"之讳。从此，没有门户的"墨刻儿"艺人也能在天津的评书界立足了。评书界称他们说的书为"文学派"，而说"道活儿"评书的，也就是由拜师习艺得到正规传授的，则被称为"艺术派"。

**王三捉“火蝎子”**　民国四年(1915)初冬的一天,宫北大街长源杨家办堂会。由半艺半票的疙瘩刘带着伙计王三负责演出的事务,兼管招待艺人。主家对演出很满意,传出话来,叫晚上接着演。那时,大街上只有些煤油灯挂在灯杆上,当作路灯。艺人们担心回家时路太黑,不好走,让疙瘩刘准备几个照路的纸灯笼。疙瘩刘就让王三去买几个“火蝎子”。“火蝎子”就是灯笼,这是“春点”。王三是个外行,不懂春点,答应一声就走出门去。他这一去,好几个钟头,直到八点多钟,才端着个盖着盖儿的破碗走进来。疙瘩刘火了:“你真能磨洋工!怎么买俩火蝎子到这昝晚儿才回来!”王三红着脸说:“您别着急。我出去寻摸卖火蝎子,哪儿都没踅着。只好自己逮。我足足用了仨钟头,才逮了五个。”他揭开碗盖儿,“看看这个儿”。大家一瞅,碗里趴着五只大个儿活蝎子,不由哈哈大笑起来,有的笑得腰都直不起来了。

**“破鞋赵”亮嗓奇闻**　早年,天津有个专唱靠山调的票友,姓赵。因以缝破鞋为生,故被谑称为“破鞋赵”。这个人嗓子奇好,黄钟大吕,痛快淋漓,还能自弹月琴,唱起来尤为生色。即便是那些靠嗓子吃饭的伶人“角儿”们,对他的“本钱”也多是感叹不已。

然而,“破鞋赵”唱靠山调毕竟是业余爱好,自己唱痛快了却不能解决一家老小的柴米油盐问题。每每他外出走票去一天,其妻便在家饿一天。情急之下,其妻四下打听能让“破鞋赵”嗓子变坏之良策。听说人要是吃了耳秽嗓子就会喑哑,就连着给他在吃食里下了三次人耳秽,可他嗓子洪亮依旧,四处票演兴趣不减。后其妻又讨得民间偏方,说是白马汗混入茶水中,人饮后可致嗓嘶音哑。其妻大喜,辗转托人讨来白马汗,前后用了两次,不料“破鞋赵”嗓子非但丝毫不受影响,反而愈加响亮好听,对票唱兴趣更浓,外出时间更多。妻子无奈,只得罢手认命。后来,“破鞋赵”唱遍津城,名声大振,竟成了名票。

**邱玉山过耳不忘**　弦师、艺人邱玉山在落子馆“坐弦儿”,兼授徒,不少落子馆出身的京韵大鼓、梅花大鼓女艺人都由他开蒙。他幼年失学,一肚子唱词唱腔全凭着耳听心记。民国二十一年(1932)秋,邱玉山到歌舞楼,找到刘宝全,要向刘宝全学唱二本《战长沙》。刘宝全知道他记忆力超群,想考考他,说:“我今天就唱这段儿活,你听完之后,来后台找我,看看你记了多少。”

邱玉山依言来到台下找个座位坐了。刘宝全上场之后。邱玉山掏出个小本儿来,一边听刘宝全唱,一边在本上画圈儿、画点儿、画道儿。刘宝全唱完,散了场,观众都离座了。他还坐在那里,看着小本低声哼唱。十来分钟后,他径入后台,找到刘宝全,当场背诵二本《战长沙》的曲词,由头至尾,一句不差。刘宝全与在场的艺人伸出大拇指,齐声称赞。

**刘宝全为张寿臣垫场**　刘宝全、张寿臣经常在小梨园同台演出。张寿臣倒二,刘宝全攒底。有一次,张寿臣误了场。后台管事决定将他“放”了,让刘宝全上场。刘宝全心想:放了一场,就少挣一场钱,而且还得挨罚。谁不等钱吃饭啊。他略加思忖,对后台管事说:“今天我来倒二,让张先生攒底。不过,可不能算张先生误场。”后台管事担心地说:“他攒

底？他接得了您吗？”“你放心，我有办法。”刘宝全说完走上台去。他刚铺了两句纲，张寿臣赶到了。进小梨园的后台需经过前场池座。刘宝全冲着观众一指张寿臣，说道：“诸位请看，张先生来了。今天他攒底，咱罚他说段精彩的。诸位捧他就是捧我……”接着，又将张寿臣相声的精妙之处，着实介绍一番，然后才为自己的段子铺场。

再说张寿臣到了后台，直埋怨自己。又很感激刘宝全，又担心接不住场，压不住台。待到一阵掌声传来，刘宝全的段子唱完了，张寿臣还在犹疑呢：是演好，还是不演好？谁知刘宝全唱完了，可并未下台，径直走到上场门候着。张寿臣一看就明白了：这是等着给自己撩台帘啊！他深受感动，等刘宝全将台帘一撩，便走上场去。台下立时爆发出热烈的掌声。观众一个都没起堂，聚精会神地欣赏深受鼓界大王推崇的张寿臣说相声。这场的演出效果出奇的好。

**“真是我的亲爹”**　小蘑菇幼时，随父亲常连安在张家口撂地。一次，大雪刚停，地上的雪足有一尺厚。他们借了把笤帚，打扫出一块场子，敲起锣鼓，圆粘儿。见观众围了上来，就开始表演。

常连安、小蘑菇父子俩先说了个小段儿，然后变戏法，吞铁球……但钱打得不多。常连安想起饥寒交迫的一家人，心一横，叫小蘑菇把棉袄脱了。小蘑菇脱下棉袄，冻得直打哆嗦。常连安拿出一根木棍儿，叫小蘑菇将两手放到背后，攥住木棍儿的两头儿。然后他攥住木棍儿中间，从下往上提。小蘑菇的两只小胳膊很快就翻到了脑后，疼得他闭上了眼睛。常连安紧咬嘴唇，一狠心，一使劲。小蘑菇的胳膊翻过了头顶，眼泪都下来了。这时，一位身披老羊皮袄的大汉一个箭步冲进场子，吼道：“你快把孩子放下来！”常连安愣住了，放下儿子，茫然地望着大汉。“你不就是为了多挣俩钱儿吗？我给了。”大汉说着掏出一把铜子儿，扔到地上，“哼，他准不是你的亲生儿子！”小蘑菇正活动着酸疼的两臂，一听这话，赶忙答茬儿：“大爷，您这回可真没猜对，他还真是我亲爹。”观众笑了，常连安扭过头去，悄悄抹了把眼泪。

**小蘑菇智套高五姑**　时调艺人高五姑的年纪是一个有趣的谜，一向讳莫如深。就是同行，也很少有人能知道她的真实年岁。多少年了，无论谁问到她，她总是回答说，“三十啦”。这一年，高五姑在天晴茶社演出，遇上和小蘑菇父子同台。那时的小蘑菇虽然只有八九岁，可已经是非常机灵，又很顽皮。他在后台见到高五姑，心想这位打扮得花枝招展的老前辈，远看就像二十多岁，怎么脸上会有皱纹？于是，他就叫了一声“五姑”，问“您今年高寿多大啦？”高五姑冷不防被这么个小孩子一问，不觉红了脸，心里不痛快就要发作儿句。刚要张嘴，旁边的常连安比她还快，“啪”地打了小蘑菇一掌，申斥道：“什么‘高寿’‘高寿’的，有你这么问的吗！你应该说‘青春多么大啦’。”小蘑菇挨了一巴掌，立刻明白了，眼珠一转，计上心来：要换个法子套出高五姑的“口供”。他眯起双眼，满脸是笑，对着高五姑说：“五姑，我给您说一段实事笑话儿，您听不听？”“好哇，你说”。小蘑菇用上了激将法：“别瞧您比

我大，这段子事儿准保您还是真不知道！”“你就别罗嗦啦！”

小蘑菇绷着脸儿开说：“话说这是在庚子那一年，八国联军打北京的时候……”“得啦！”高五姑不客气地打断了他的话，“你别说啦，那时候有你吗？我知道的可比你多多啦，庚子那年我都十九啦！”小蘑菇哈哈大笑：让我套出来啦！

**马增芬美称“万能马”**　原籍河北省肃宁县的马增芬民国十年(1921)生于北京，生父去世早，她五六岁时跟着继父马连登和母亲、姐姐全家移居天津。住在西河大鼓艺人聚居的西广开三马路福泉里。马增芬从小习艺，聪明伶俐，手巧嘴甜，借着串门和上书棚、书场的机会，去听人家说唱，小小年纪居然过耳不忘，回家就原原本本的唱给父亲、姐姐，自己也就会了。她到哪儿都挺勤快，帮着人家打钱、干活。同行的长辈们没有不喜爱的，不但演出时不防范她“偷艺”，她问点儿什么还都愿意详详细细地给她解说。这样一来，马增芬学艺更快了。不满十岁就会了不止一部大书，小段也会了不少。有一次姐姐增芳病在了场上，她稳稳当当走上书台，接替姐姐唱起《杨家将》。十二岁，进杂耍场，灌唱片。后来，不仅能唱西河、演换手联弹，还能唱坠子、乐亭。而且，不但唱得好、三弦也弹得好。就得了个“万能马”的美称。

**花四宝为争自由打官司**　民国二十五年(1936)9月，“梅花女王”花四宝在小梨园攒底，倒二是“相声大王”张寿臣。正是上座奇佳的时候，23号忽然换了广告，原来的大字排名“花四宝”不见了，换成了张寿臣。细心人仔细对比昨天的广告，发现不只这一个改动，还多了一个名字“小彩舞”。小彩舞在中原公司游艺场也唱得正欢，怎么挪地方了？没人能解释这是怎么回事。

隔了一天，天津《益世报》第二版一篇报道打破了人们的谜团。《鼓姬争自由案》的大标题下，是花四宝用张淑文的名字发布的、与养母张庞氏脱离关系并提出诉讼的委托信件，还有受委托出面的女律师张淑梅的通知函。花四宝委托书的内容震动了社会，这件事立时成为重要新闻。

张庞氏是花四宝所在的四顺班的掌班，人称庞四姑。对成名之后的花四宝控制更紧。花四宝忍无可忍，终于在9月22日那天，在小梨园唱完攒底下来，乘着收拾东西、跟熟客人打招呼、后台人多的空儿，眼错不见混到池座里，溜出泰康商场，坐上人力车直奔火车站。等到庞四姑在人丛中找得两眼发白的时候，花四宝已经坐在往北京去的火车里了。

这一切当然是有人帮忙。北京的朋友也为她做好了安排。花四宝与养母脱离关系的声明也早就交给了女律师张淑梅，9月25日在《益世报》上先发了消息。“官司”打起来之后，天津的报刊都详细地跟踪报道。同行、观众和各界人士“一边倒”，同情、支持花四宝的抗争。花四宝胜诉。她恢复了本姓，取名范静宜，不再登台，静静地等候新生活的到来。

民国二十六年5月，花四宝同商人伍士培在天津永安饭店举行了隆重的婚礼。可惜的是，这段千辛万苦得来的婚姻只维持了两年！但是，这场官司却成就了小彩舞在天津的

事业。

**有惊无险打对台**　西河大鼓女艺人王艳芬民国二十四年(1935)来到天津时只有十六岁,先在地上演出,很快就进了书场。她的嗓音又高又脆,字眼又真切,吸引了听众“跟”着她听书。这天,三角地的域真茶社贴出了“王艳芬某日起准演”的海报,听众果然议论着“某日起准到域真”。这可让域真对门的小陈书馆担足了心,怕抢了自家的书座儿。正在小陈书馆说评书的老艺人张枢润口里不言,心里一样也惴惴难安:这场“对台”不好打呀。但是张枢润是白担心了。王艳芬在域真上演不仅没有影响小陈书馆的上座,来听张枢润说书的人反而倒多了。因为,王艳芬上场后,域真茶社里的听众满坑满谷,场外还有很多听众挤不进去。茶社的伙计只好站在门口往外让:“诸位别挤了,请到别屋去听吧。请到别屋吧您老。”张枢润说,结果我这儿也挤不动了。王艳芬真是了得,在三角地不久就被北海楼东升茶社约了去,跟着又上了广播电台,在仁昌播唱《杨家将》和小段。可惜后来让北京邀走,没能落在天津。

**瞽目弦师看电影**　二十世纪三四十年代的著名弦师卢成科和“拉戏”的王殿玉都是“丝弦圣手”,同样是自幼失明。但是他们却经常相挽相扶,结伴去看电影。在电影院瞧见他们的人都挺奇怪:他们看得见吗?

原来,他们不是去“看”电影,而去听电影音乐,从中吸取能对自己有用的东西,来改革和丰富他们的伴奏艺术和弹戏、拉戏艺术。卢成科在给梅花大鼓和靠山调伴奏时,有些间奏、前奏就采用西洋音乐的节奏,有时还引进流行歌曲和军乐。王殿玉也用雷琴摹仿小提琴和西洋乐曲、军乐队、陆军号等等。“盲人观影”被记者写成小新闻,成了一段佳话。

**刘文斌“背着饭馆儿进褥套”**　刘文斌的京东大鼓红遍三津,不但老太太们爱听,后来就是有文化的男客也喜欢听他唱两段了。他走红自然是靠自己锲而不舍的努力,不过同行和媒体也起了作用。刘文斌唱曲“水词儿”多,比如一上来他开口就唱“表的是,闲言不表开正篇……”除了他,还真没有第二个人“表的是闲言不表”这样用词儿的。长篇书的“趟水”就更不在话下了。有一天,他在广播电台播唱《刘公案》,有两句词儿是“这位刘大人,背着褥套进了饭馆儿,饭馆儿里边儿点着灯”。不知是不是他有一点儿走神,一下就唱成了“这位刘大人,背着饭馆儿进了褥套哇——”下边那句没办法了,刘文斌只好将错就错:“褥套里边儿点着灯。”听收音机的听众其实没有几个听出来的,但是同行的耳音好,尤其是说相声的。小蘑菇跟他是前后场,听了个逼真。转天就用在他的相声段子里了。还是连说带学,连学带唱。这无异于替刘文斌传了名,听刘文斌的人更多了。

**小鼓王怒辞舞台**　民国二十七年(1938),有“小鼓王”之号的桑红林在河东天宝戏院为刘宝全演前场。这一天桑红林正在演唱当中,有一个坐在一二排听曲的观众,放肆地说了句猥亵不敬的话。桑红林听见,顿时大怒,停住鼓板向池座一看,此人正在那里得意。桑红林愤恚难抑之下,抄起场面桌上的茶碗,将半碗残茶向这个不规矩又没道德的人劈头

泼去。此人料不到一个唱曲的姑娘家会如此烈性，加上一头的茶水淋漓，十分狼狈，只得色厉内荏地做出不依不饶的样子来。戏院方面也就出面，解劝调停，敷衍一番。但是桑红林痛感艺人的尊严受到损害，无论如何不肯再登台，从此闭门家居。直到新中国成立后的二十世纪五十年代初，才重新振作，加入天津广播曲艺团，再操鼓板，为新的生活讴歌。

**马三立救场演焦母**　民国二十九年(1940)，马三立赶场中华戏院，在新凤霞演出的评戏前加演相声。这天，他下了场到后台休息。场上唱的是《孔雀东南飞》，焦仲卿已然出场，新凤霞的刘兰芝也扮好装候场了，可扮演刘兰芝婆婆焦母的演员还没来。"马后"已经喊过了，不能再耽搁。前、后台管事急得汗都出来了。这时候，新凤霞一眼打上了马三立，就请他扮演焦母。马三立说："我可是一个'棒槌'啊！"新凤霞说："没关系，我给你钻锅。"钻锅就是现教现演。

救场如救火。马三立一边听新凤霞说戏，一边化妆。他一登场，就被一些观众认了出来：这个丑婆子是马三立！立刻哈哈大笑起来。马三立虽然初次演戏，现趸现卖，台词也没记准，可他并不紧张。他想：反串嘛，就是洒汤漏水，观众也能原谅。就这样，把场救下来了。

**刘宝全典当济徒**　京韵大鼓弦师韩德荣是鼓界大王刘宝全的徒弟。他的妻子是梅花大鼓艺人白玉霞。二十世纪三十年代末至四十年代初，白玉霞一场大病。为了给她治病，韩德荣将家中变卖一空。刘宝全还替他辗转借贷，筹到一千多元。民国三十年(1941)，白玉霞终于不治。为了给白玉霞发丧，刘宝全将自己的皮大衣当了二百元，把钱交给韩德荣。又怕韩德荣不落忍，刘宝全一个劲儿地解释说："冬天的衣裳，放到当铺里和自己存着一个样。"刘宝全还特地托相声艺人侯一尘帮忙护送白玉霞的灵柩，到韩德荣原籍北京通县安葬。

**侯一尘典当葬师**　相声艺人侯一尘的师父是郭瑞林。郭瑞林一生教了不少徒弟，据说，平时最看不上的就是侯一尘。民国三十年(1941)，郭瑞林病逝于天津，其子郭荣启正在外地演出，赶不回来。徒弟们有的远在外埠，有的担当不起来。侯一尘义不容辞，出头张罗。艺人多半身后萧条，这时郭瑞林还停在床板上，没有棺椁入殓。当时，侯一尘手头也没有钱，于是把家里的衣服首饰全部送进了当铺。得了钱给师父买装裹，买寿材，请风水先生，出殡。事事尽礼，没有一点疏漏。后来还亲自给师父迁坟，隆重安葬。

**顺口溜讽刺不孝人**　民国三十年(1941)9月前后，杂耍艺人当中流传着这么几句顺口溜：妈妈来信跟他要钱，他说越给越没完。女朋友一说脑袋疼，冰镇菠萝与柠檬。

这几句顺口溜讽刺的是一位艺人。这位艺人很受观众欢迎，钞票赚了不少。他对同台演出的一位女士产生了好感，把所挣的钱大多花在了这位女士身上。对自己的母亲，他却吝啬得很，很少往家里寄钱。一天，女士唱罢下台，头忽然痛起来。他赶忙掏出五元钱，叫伙计买冰镇菠萝和柠檬水给女士享用。可是有一天，他母亲千里迢迢来天津看他。老太太找到后台，希望他能给点儿钱，贴补家用，也买点茶叶，带回家乡送给亲友。他大模大样地

坐着，睬也不睬，竟然一分钱都没给老太太。这事引起了众怒，大家就编了这几句顺口溜挖苦这位还没娶媳妇就把老娘忘了的艺人。

**小蘑菇即兴编唱数来宝**　民国三十年(1941)初，著名画家于非闇来津在永安饭店举办画展。天津各界名流在登瀛楼饭庄为于非闇接风，小蘑菇也被邀出席。席间于非闇要小蘑菇现编现演一段数来宝，描画当时情景。小蘑菇不假思索，张口就来：

打竹板儿，用目观，
各位名士吃西餐。
讲书画，论笔单，
在座诸公可占先。
(什么)溥心畲、张大千，
仿宋花鸟于非闇。
陈半丁、吴湖帆，
细笔山水郭北峦。
描拱石、郭传章，
药雨先生本姓方。
汤定之、吴侍秋，
乔山叶的陈缘督。
余绍宋、白石翁，
道敏学生曹文耕。
张海若，朱拓好，
王师子鲤鱼带花鸟……
这些画儿我报不全，
蘑菇我爱画儿没有钱。
要瞧画儿，到永安，
周殿展览到房间。
我蘑菇，学问富，
工笔老人带松树。
画山水、与人物，
全给我挂到小便处。

这段数来宝，笑惊四座，大家都非常赞赏小蘑菇即兴编唱、当场抓彩的本领。

**大梁酒徒"单春送客"**　民国三十年(1941)，河南坠子女艺人马忠翠从北京来到天津，出演于玉茗春。园方约相声名票大梁酒徒李然犀为其攒底。大梁酒徒自书"单春送客"四个大字，高悬于台幔上，意思是说观众如果起身退场，他以单口相声为大家送行。

大梁酒徒的表演滑稽突梯，新意迭出，观众很是欢迎，从不“抽签儿”、“起堂”。

一天，他说了一段新活，名叫《奇席面》，说的是某相声艺人结婚，大办筵席。他拿菜肴组织了不少包袱，比如：

老母猪上夹板——酸面筋与剩猪肉片间排的扣肉；小老鼠逛花园——三五海参烩菜花；家务不和——全家福汤放多了；和尚跳墙——白菜汤汆丸子；瞎子打灯笼——灯笼豆腐烩虾仁；海水江涯——汤放多了姜搁多了的素什锦；红花绿叶——肉丝炒芹菜；四龙闹海——汤放多了的烧四丝；鳊目鱼扎猛子——侉炖比目鱼多放汤；外国鸡钻菜窖——雏鸡炒洋葱头……。连说带讲，观众捧腹大笑。

**侯宝林欢迎“择毛儿”**　二十世纪四十年代前期，侯宝林在天津已经很红了。那时候，他说相声有个口头语：是不是？每说几句话，就问郭启儒：“是不是？”观众们不大喜欢，不过终究这个也不算什么大毛病，倒也没人提出来。有位观众张学礼，经常坐在第三排。侯宝林一问郭启儒，他就用胳臂肘捅捅身旁的观众，说：“你瞧，又来了。过两句还有哪！”后来，他干脆接着侯宝林的话茬儿，侯宝林刚要问，他就抢先把“是不是？”说出来。侯宝林在台上听见了，觉得老问“是不是”的这个习惯确实是不好。从此就改掉了这个毛病。

**金少山拜望“马老板”**　一次，京剧女演员李砚秀陪母亲同几位京剧演员来看杂耍。李母特烦马三立演出相声《卖挂票》。那天，马三立演得格外精彩，将吹牛大王“马洗澡马老板”刻画得栩栩如生。“马洗澡”说他扮演《连环套》中的黄天霸，连扮演窦尔墩的金少山也求他“到了台上兜着点儿”，全场观众想着金少山“金霸王”的威武和马三立“牙签”的细弱，对照眼前情景，不由得哄堂大笑。

演出结束后，李砚秀和她的母亲陪着一位身材魁梧的“巨无霸”走进后台。那人摹仿马三立的声调说：“哪位是马洗澡？哪位洗澡？我来拜望马老板。”声音洪亮，赛过铜钟。原来这位就是刚被马三立调侃一番的京剧名净、身高一米九一的金少山。

马三立忙说：“我刚才那是瞎吹，抓哏，您千万别见怪。”金少山哈哈大笑，说：“相声嘛，总离不开抓哏取笑。再说也真有爱吹牛的这号人嘛，该讽刺。您拿我抓哏，这是给我‘扬万儿’！谢谢您捧我。”

**常连安父子演电影**　二十世纪四十年代初，华北电影公司拍摄戏曲电影《花田错》，需要两个扮演书童的儿童演员。有人推荐了常宝霆和常宝华。“书童”戏不多，可常氏兄弟的表演却引起了电影导演王元龙的注意。民国三十一年(1942)，王元龙请常宝霆、常宝华和他们的父亲常连安主演电影《锦绣歌城》。《锦绣歌城》是部喜剧，描写两个农村少年，到城里找他们在某公馆当佣人的父亲。乍一进城，见什么都新鲜。他们还特别喜欢听戏，幻想着能够当个演员，上台演戏。于是闹了不少笑话。在影片中，常宝霆、常宝华扮演两位农村少年，常连安扮演当佣人的老农民。

影片上映后，很受欢迎。京、津两地的影院连日客满。有些电影院还特邀他们父子三

人到场，在电影放映之后加演一段相声。

相声演员演电影，常氏父子还算是“先行者”呢。

**“幺鸡”的由来**　二十世纪四十年代，侯宝林在燕乐登台，受到天津观众极其热烈的欢迎，很快就得了一个绰号“幺鸡”。每天他一出场，台下的观众必定要给他来一个碰头好，还会高喊“好幺鸡!”他的搭档郭启儒的绰号是“土豆”，所以观众也会喊“幺鸡烩土豆!”演艺界一向有“人不得外号不富”的俗谚，说是“艺人有外号，准是好家伙”。艺人往往在得了外号时请客，表示感谢。侯宝林对这个绰号也就受之不疑。他并且对这个绰号的由来有一番自己的解释。他说：有位某先生，那天晚上跟朋友打麻将牌。做了一把清一色的条子，就等一条四条和满贯，结果让人“截了和”。急得脑筋迸跳。一夜没睡，白天来燕乐看玩意儿，坐在包厢里就睡着了。可是心里放不下那把牌，发起呓症来就喊了一声“好幺鸡”！（一条也叫“幺鸡”）正赶上我这个节骨眼儿上台，诸位先生以为是喊我哪!这么着，把这个头衔儿就赏给我了。您看，我多倒霉！人们听了他的这番解释，无不捧腹大笑。说侯宝林太会抓哏了。

**王殿玉妙手乱真**　二十世纪四十年代，王殿玉一度和白云鹏、张寿臣、侯一尘等人合作演出于大观园。王殿玉的大擂拉戏倒三，张寿臣、侯一尘的相声倒二，白云鹏的京韵大鼓攒底。

一天，张寿臣、侯一尘在别处演罢，匆匆奔大观园赶场。一出电梯，就听园子里传出白云鹏的《探晴雯》，已经唱到第二句“乍分离处最伤情”了。张、侯相顾失色：糟了，误场了!掏出怀表一看，咦，没来晚哪！二人跑进后台，喔，白云鹏正坐在那儿闭目养神哪。二人长出了一口气。原来，台上的《探晴雯》是王殿玉用大擂仿拉的。

**被业内人叹服的“靠山王”**　著名时调艺人秦翠红演唱靠山调堪称一绝，不仅得到观众的青睐，甚至得到界内人士少有的叹服。二十世纪四十年代，已不常演出的秦翠红偶尔应邀参加义务演出或为友情做短期演出，并将所得均捐助善堂，因此得到人们的敬重。她鲜少的露演不仅观众格外的珍视，更得到同行们的关注。如民国三十一年（1942）秋她出演于玉茗春杂耍馆，首日日场贴演拿手唱段《七月七》，下午两点即挂出了满座牌。演唱时，相声名家张寿臣也在聆听。当唱到“瞧了一瞧东，望了一望西，瞧瞧我的儿，看看我的闺女，家里无人、了也了不的”几句时，只见张寿臣情不自禁地哭了起来，惹得顾曲的观众很好奇。哪知张寿臣与曲中人一样同有丧妻之苦，知情者不免又对他生出怜悯之心。由此也可见秦翠红演唱的《七月七》悲凉凄楚，感人至深。又如，民国三十二年3月秦翠红在玉茗春票演，也是还未开演即告满座。尤其少见的是，唱靠山调的内行及票友们，都买票亲临，聆听摹学“靠山王”那集“悲、媚、脆、稳、准、狠”六诀于一身的绝妙唱腔。不轻易赞誉演员的曲艺评论家戴愚庵还为秦翠红题了七言绝句，发表于民国三十三年1月15日八卷二期《游艺画刊》：“燕赵悲歌乐府珍，黄钟独唱属天津。靠山王位如淮水，直到如今犹姓秦。”赞美之

意，流淌于字里行间。

**殒歌星悲调成绝响**　民国三十二年(1943)10月31日，说农历才刚进十月。虽是星期天，苦人们也还是清早就去奔一天的衣食。走上三不管的街头，路旁、沟沿，不多远就会看见三两个"路倒"。身体和精神都麻木了的行人顶多叹息两声，匆匆而过。到时候自有专收无名尸的大车像装载柴禾那样，把"它们""码"在车上运到开洼，刨个坑一埋了事。

在南市的一个角落，传出一个令人震惊的消息：有人在一处墙根发现了一具女尸，有人说"是高五姑！"会不会认错？不会的。高五姑红在南市、老在南市，风光在南市、落魄在南市，前天、昨天还在街上向熟人乞讨，怎么会认错！南市多的是大大小小的杂耍场、时调棚，一时之间，同行也有知道了的。星期天不好找人，热心的人好不容易找到了影剧公会，公会的人一边唏嘘一边搓手，公会哪里有钱，赶忙再去想办法。有位善心的老观众出钱，买了一口棺木，公会的人借了排子车，运到报信人所说的地点——晚了！说是半个小时前开来一辆载重车，把一个个"倒卧"扔上去就要开走。有知情的拦了一句"这是高五姑，先别……"干活的人木着脸爬上车，走了。正不知怎么办好，一辆人力车跑过来，车上一位有点儿年纪的女客抱着个大包袱，满脸凄惶，正是"靠山王"秦翠红。她是得了凶信连忙去买衣服、殓具，来送送好姐妹。听说人已经运走了，连连顿足。旁边住户小声说，天大亮以后，有几个人来扒衣裳，临拉走的时候身上一寸布也没有了。别人听了这话尚可，秦翠红听了泪如雨下，非要跟到开洼去找。众人苦劝才罢。秦翠红回到家里思前想后，茶饭无心，大病一场。

**花五宝持服登台**　民国三十三年(1944)花五宝出演于天津大观园。3月3日，该园贴出一则预告，内容为：11日早场特烦花五宝《老妈上京》。观众闻讯踊跃购买该场戏票。日期临近，票已全部售罄。不料，10日晨花五宝的舅父(实为生父，花五宝幼时过继给姑母)不幸病逝。花五宝派人至大观园请假数日以料理丧事。大观园后台管事司静仑亲往花五宝家中，商议早场特烦的《老妈上京》是否还能上演。花五宝考虑到观众的热心期盼，情不可却，毅然带孝登台，一丝不苟地圆满完成了演唱。观众感动地说：五宝内心虽有重事，而能不负观众之热望，亦可见其致力艺术之专心也。

**侯宝林为戴少甫募捐发丧**　著名相声艺人戴少甫因受汉奸恶霸袁文会的迫害和同行的排挤，抑郁不舒，于民国三十三年(1944)3月病死在天津。身后家境萧条，老母娇妻生活无着。侯宝林同情他的不幸，痛悼他的夭亡，感慨系之，悲从中来，借在大观园、燕乐演出之机，在台上长跪大哭，恳请观众悯恤戴少甫及家人。观众深受感动，纷纷慷慨解囊。侯宝林总共募集捐款六千〇三十九元，除去丧葬费，剩下了三千四百六十七元，全部交给戴家。戴家又变卖了一些家产。也凑集了七千元。将这一万多元存人银行，每月利息可得六百多元。算是顾住了一家人的温饱。

**石慧儒与众不同**　旧时凡上广播电台播音的艺人演出结束后都要说一句"我的节

目演完了，下台鞠躬”。久之便成了约定俗成的客套话。可唯独石慧儒把“下台鞠躬”改成“鞠躬下台”，显得有些特殊。对此其他艺人也颇有议论。但是，热心听众却给予她充分肯定。民国三十三年(1944)6月有人在《游艺画刊》上撰文曰：“下台鞠躬四字，夫既下台矣，如何鞠躬？必先鞠躬而后下台方合。唯石慧儒则曰鞠躬下台，可见艺人必需读书，不读书则出言不通。”于细微处见精神，从更改一句客套话这样的小事里，也能折射出单弦艺人石慧儒在艺术上细心追求认真推敲，不一味从众的脱俗之处。

**金万昌老境堪怜**　梅花鼓王金万昌，晚年体弱，时患头晕。一次，在庆云演出《黛玉悲秋》，竟晕倒台上。同行们劝他不要再唱了。他说：“我倒想不唱，可你金大妈吃什么呀？”屋漏偏遭连夜雨，不久老伴和儿子相继病故，他深受刺激，精神状态十分不好，身体更衰弱了。可为了生活，不得不继续演出。有时，竟需要由人搀扶上台。民国三十三年(1944)6月，当同行正准备为其“募台面”，筹集养老费用时，他已在北京的家中辞世。北京的曲艺界为他举行了隆重的葬礼。

**白云鹏“现挂”显老辣**　民国三十五年(1946)9月22日星期日，大观园照例是营业演出。是日，演出阵容强大，演员们很卖力气，纷纷上演了各自拿手节目。其中有阎秋霞的京韵大鼓《黛玉焚稿》，白云鹏的京韵大鼓《黛玉归天》，侯宝林的相声《闹公堂》等。本场演出倒二是侯宝林，大梁为白云鹏。侯宝林充分显示了他的机敏诙谐，临场抓哏将白云鹏说成是段子里的原告，并惟妙惟肖地摹仿白云鹏的身段、腔调及台步，博得观众阵阵喝彩。这对接场攒底的白云鹏可是个不小的考验。作为“大梁”能不能压得住场可是影响整场演出的关键，观众屏气凝神要看个究竟。哪曾想白云鹏偌大年纪，颠着一溜小跑上得台来张口便来了个“现挂”，说：“我险些误了场，因为我是刚下公堂。”观众大笑，掌声不断，赞声不绝，一下子就聚拢了台下的“神儿”。一段情真意切的《黛玉归天》给了观众完美的艺术享受。人们纷纷称赞他不愧是杂耍界的老前辈，让人不得不服。有刊物专门撰文评论说，“他这彩抓得太俏皮了，姜还是老的辣！”

**郭荣启喜庆“大三元”**　中华人民共和国成立前的艺人，得着绰号会被认为是艺事上运气到来的预兆。四十年代中期，相声艺人郭荣启在天津极为红火，最拿手的是《打牌论》。《打牌论》有句词儿：“和了！中发白——三元！”民国三十五年(1946)12月24日的晚场他在大观园就说的是这一段儿。“包袱”个个都响，火爆之极。到了节骨眼上，突然有位观众朝台上来了一嗓子：“好三元！”郭荣启就此得了绰号“大三元”。郭荣启非常高兴，三天后的27号特地在鸿宾楼请客，庆贺自己喜得雅号。

**踩绽了新棉鞋**　二十世纪四十年代的中期，来天津没有几年的郭荣启红了。出色的相声技艺、对观众和演出的热忱和敬业的态度为他赢得了盛名。民国三十六年(1947)2月初，他在大观园和群英两处赶场。这一天演的是他的撒手锏——《卖布头》，气力不是白卖的，一阵儿接一阵儿的彩声掌声伴着“好哇！”“好三元哪！”就如浪潮一般。郭荣启更是精神

抖擞，“……两块大洋！去两毛、让两毛、您给一块六！”说着他猛的一跺脚——“啪！”簇新的大舌头棉鞋开绽了。郭荣启若无其事，直到圆满结束回到后台，他才抬起脚让大伙儿看分了家的底儿和帮，心疼得嘟囔着“得！今天白干啦！”

**花小宝从善如流**　抗战胜利后，花小宝到北京的上海茶社演出，拿手的段子接连上演。这一天唱的是《黛玉葬花》，台下连连喝彩。几天后，一位老资格观众找到花小宝，诚恳地指出了几个读错的字。像“沁芳桥”的“沁”该读“揿(qìn)”，“花落人亡两不干”的“干”应当是“知”，而“他年葬花”的“他”字按当时的读法要念作“托”才对。花小宝一一记下。但是她全凭口传心授学艺，由来已久，先入为主的东西已经习惯，虽说只是几个字音，改起来可也不是那么容易，何况还关乎着唱腔呢。不过，知错就要改，她下了挺大的功夫练了又练，觉得可以了，这才再次贴演。那位观众还十分认真地来听，认为一个年轻的女艺人能够这样对待艺术很是难得。过后写了“梅花王座”的条幅送给花小宝。

花小宝可不是保守藏私的人，得到认可之后，先关照好弦师卢成科，更把这几个应该纠正的字都告诉给同行姐妹周文如，请她也一并改正。周文如一样认真。她们的行动也鼓励了那位“择毛儿”的观众，打算着把所有的“红楼”段子都滤一遍，让艺人唱着舒心，听曲的更满意。

**张伯扬偷着上电台**　单弦演员张伯扬的父亲是一位曲艺票友，爱唱，时常在家里邀请朋友聚会，一起弹弹唱唱。张伯扬和张伯华兄弟从小就“熏”成了曲艺迷。张伯扬爱上了单弦，还跟花连仲学过艺；弟弟伯华喜欢弹三弦，两人正好凑成一档，也成了这个家庭票房的“主演”，后来还到外边参加其他的票房活动。有了工作以后仍然坚持演唱。若是依着这两兄弟的心意，真恨不得一辈子就干曲艺才好呢！但是父亲有个原则：作票友，怎么唱都行；干专业，不允许！父亲的主张并没有错，那个时代，当票友还是清高的——自己有正当的职业，闲来无事唱几段消遣，不让钱支使，何等自在！可真要是干上曲艺这一行，“艺人”哪里有地位？唱不红不用说了，就是大红大紫的男女艺人，到老来吃不上饭的、冻饿而死的有的是；多少艺人，岁数不大就累死、苦死了。所以无论哥儿俩怎么请求也没用。

民国三十六年(1947)，有位朋友觉得张伯扬的单弦不“露”太可惜了，就介绍他到私营的电台——世界新闻广播社去播音，弟弟给他伴奏。为了怕父亲知道，也不敢用真名。播音之后听众的反响还挺好，这更鼓励了兄弟俩。可总得想办法把这件事透露给父亲才成。于是，他们去求姑母。姑母的思想开通得多，一口答应去做说客。姑母和伯扬的父亲闲聊，说起听广播来，“有个新人唱的单弦听过没有？”敢情他还真听了；又问“唱得怎么样啊？”“不错，很可以！”姑母笑了：“当然错不了，那是你的儿子！”这样才算是过了明路。民国三十七年，张伯扬、张伯华正式下海，头次登台在群英。后来张伯扬又拜曾振庭为师，艺业大成。伯华也终生作了弦师。

**“馒头也得吃，窝头也得吃”**　花连仲是为天津培养单弦演员立下大功的曲艺教师。他靠授徒为生，却绝不滥收弟子。尽管收入微薄，收徒的条件依旧严格，嗓音条件稍微差点

儿,也不肯收录。像他所收的张伯扬、阚泽良,嗓子就都不错。女弟子石慧儒、桂月樵更不用说了,嗓音条件绝佳。二十世纪四十年代后期,廉月儒也想拜花连仲学艺,但花连仲认为她嗓音条件稍差,不肯收于门下。当时还是小女孩的廉月儒甚为着急,天天都跟在花连仲的身后,死活不肯罢休。实在急了,就一个劲儿地说:"馒头也得吃,窝头也得吃!"意思是说条件好的当然要爱惜;条件稍差一点的,也别扔着不管呐!最后花连仲无可奈何之下,只好把她收下了。后来,廉月儒根据自己的嗓音条件另创一种唱法,终于成为著名的单弦演员,这应该也不光是为了给师父争气吧。

**天津解放后的第一段新相声** 1949年1月,天津解放。广大艺人翻身做了主人,非常兴奋。4、5月间,南市相声场连兴茶社的艺人冯宝华、刘奎珍、尹寿山满怀激情,创作了天津解放以来的第一段新相声《新八大吉祥》。全用新事新词,比如:"一大念个'天',毛主席问李立三,问朱总司令哪里去?开会到沈阳,沈阳从前叫奉天……"段子一问世,立即就受到了广大观众的热烈欢迎。《新八大吉祥》的成功,鼓舞了连兴茶社的相声艺人,他们又自编自演了不少新节目。到1950年7月,他们上演的新相声已占全部上演节目的一半以上了。其中,《新酒令》、《新灯谜》、《新西江月》、《打日本》、《新切糕架子》、《思想改造》、《百年恨》等最受欢迎。

**程树棠行军写唱词** 著名弦师程树棠在拜白云鹏为师之前,原演唱刘(宝全)派京韵大鼓。他多才多艺,弹、唱、谱曲,件件皆精,而且不仅能编唱词,还作得一手好诗词;又是位出色的曲艺教师。1951年3月,他和常宝堃、赵佩茹、富少舫等人一起参加赴朝慰问团,到朝鲜前线慰问中国人民志愿军。在紧张忙碌的日程里,他仍利用一切时间观察、体验战斗生活,积累创作素材。行军途中,他写了一段〔黄鹂调〕,以典雅的文字生动地描绘了战场的情境:"雨潇潇,山渺渺,松风起,云烟笼罩。夜行军,捉摸前村到。涉惊险,踟蹰走,走过独木小桥。登车及时,云开月皓,幸喜得途中未遇敌机闹。幸喜得途中未遇敌机闹。"可惜未及配曲他就牺牲了,给人们留下了永远的怀念。

**常起震"错说"西河** 西河大鼓老艺人常起震二十世纪三四十年代在天津演唱西河大鼓很有些名气,尤其是四十年代进了电台播唱长篇书,非常受欢迎,更得到曲艺界的赏识。后来他去了塘沽,安家落户,娶妻生子,成了塘沽区的著名演员,市内的听众就少了这份耳福。1957年,天津市举行第一届曲艺杂技会演大会,人们又想起常起震,行内行外众多的听众、爱好者都盼着再听听他的演唱。张寿臣、林红玉几位元老便辗转找到常起震,动员他参加大会的演出。与市内听众阔别十多年的常起震也渴望有个机会重新在这里登台,亮亮自己的老精神。可是,他净顾了高兴,没顾上细问明白,他心想,平时演出都是自己带弦儿,会演当然也得自备弦索。当时弦师又正巧不在,一下为了难。不得已,只好让自己才十一二岁的小儿子架弦儿。到了场上,孩子小,也没见过这么大的阵势,真有点招架不下来。常起震为了当场别出错,只得改为以说为主,到唱段结尾的时候才唱了四句。卯着劲

要听常起震的内外行不禁大失所望。常起震本人的遗憾就更不用说了：尤其是当人们告诉他可以外请弦师伴奏时，他后悔得直跺脚：早知道能请人助演，找我的“发小儿”弟兄田荫亭给架弦儿该多好哇！

**鼓王神奇的“鼓缘”**　俗话说好马要好鞍，美女配靓衫。您想，身为京韵歌王没有一面合适的书鼓该是多么惆怅！这事偏偏就让骆玉笙赶上过。

骆玉笙原本有一面跟了她三十多年的鼓。那是当年她初来天津在小梨园唱红了以后花十块大洋请人搜罗来的。她与它颇有人鼓合一的境界。“文化大革命”中骆玉笙挨批斗，她的鼓也被关了“禁闭”。1971年天津市曲艺杂技团开始恢复招收学员，安排了骆玉笙教学，直到这时，她才又跟久别了的鼓见了面。失而复得的喜悦就不用说了。没曾想这鼓到了学员们手里成了“破鼓乱人捶”。学员队下乡演出，竟会把鼓架子摔折了，鼓也成了他们的“枕头”。几年以后，当她重新出山登台演唱的时候，常常得为没有一面适合自己的鼓而发愁。

1980年，骆玉笙到北京看望卧病在床的师兄白凤鸣。交谈中骆玉笙说起没有一面合用的好鼓，很是苦恼，师兄把自己用了多年的鼓交到她手里，断断续续地讲述了鼓的来历——这面鼓原本是一位瞽目和尚为办白事的人家送路作法事时用的，后辗转到梅花大鼓老艺人金万昌手里，金万昌十分珍爱。晚年把它送给了白凤鸣。已然历经百年，但是品相完好，声音纯正。白凤鸣叮嘱骆玉笙说：“你先用着吧，我现在也用不着了，等你不用了就把它交给博物馆吧！”一面鼓，曾伴着青灯黄卷，阅尽人间轮回，又跳入红尘，陪伴了一代梅花鼓王和代表少壮派的京韵巨擘，如今带着岁月的沧桑，来到了金嗓歌王的身边。这种缘分那里是可以随便企及的。

骆玉笙对这面鼓并不生疏，得到它，虽是分外之喜，但她却坚信这面鼓就是和她有缘，不管走到哪儿都鼓不离身。天津艺术博物馆想收这面鼓作藏品，骆玉笙坚拒再三，说：“等我谢绝舞台那天，再交给你们吧。”

# 谚语口诀、行话术语

## 谚　　语

国家有法，江湖有道。

无祖不立，无师不传。

投师如投胎。

师徒如父子。

一日为师，终生为父。

在家子不言父名，出外徒不言师讳。

一个和尚一个磬，一个师父一个令。

名家无专师。（又作“学无定师”）

受人一字便为师。

能者为师。

投师只一处，学艺去百家。

投师不如访友，访友不如偷艺。

入门容易学艺难。

黄金有价艺无价。

艺不轻传。

教会徒弟，饿死师父。

只有状元徒弟，没有状元师父。

徒弟徒弟，三年奴隶。

受不得气，学不到艺。

学艺苦，苦学艺。

功夫是苦的，本事是甜的。

不下苦功夫，难得惊人艺。

要想人前显贵，就得背后受罪。

宁叫现在身受苦，不叫将来肚挨饿。

钟不敲不响，人不学不会。

师父开错了蒙，如同放火烧山。

子弟传子弟，越传越不济。

口传心授，以听当先。

满山都是树，作梁的不作柱。

门里出身，自会三分。

开口饭难吃。

世上生意甚多，唯独说书难习，紧鼓慢板非容易，千言万语须记。

说书先懂书。

说的是古书，讲的是俗理。

台上说书，台下寻书。

死书活人说。

会听活才会使活。

双簧要学黄辅臣，前后好像一个人。（黄辅臣，双簧创始人）

死学谁，学谁死。

无功不成艺，功深艺更精。

久久为功，撂下稀松。

台上一分钟，台下三年功。

三年胳膊五年腿，二十年练不好一张嘴。

咬字不真，如钝刀杀人。

唱曲难而易，话白易而难。

七分人，三分天，嗓子靠练不靠天。

意在歌先。

劲头要打心里来。

唱动人心方为妙。

唱的不动情，听的不同情。

唱声心有情，唱情眼见人。

腔无新旧，悦耳为上。

悦耳容易动人难。

以声动人者，难以持久；以情动人者，地久天长。

不能千人一面千歌一曲。力求一人千面一曲多变。

要想脸上有，先得心中有。

眼大无神，庙里泥人。

活好学，神难描。

表演容易火候难。

千人一面没人看，一人千面看不厌。

学会说书弹三弦，出门不带盘缠钱。

不怕不挣钱，就怕活不全。

只许人家不听，不许自己不会。

说了三年书，才知艺不精。

学到知羞处，方知艺不高。

能为不济，占了好地也白欢喜。（“地”，指撂地演出所占地界）

台下练十年，不如台上唱一遍。

在家练功如有千万观众，登台演出如入无人之境。

对一次买卖，长一次能耐。（买卖，即表演的节目）

要在台上走，先得心里有。

行动坐卧，不离这个。（“这个”即规则，规律）

台上观人艺，台下知人德。

（以上为学艺谚语）

只因庄王访贤，其后留下说书。

庄王老祖三代行，游流四海劝四方，四块玉子七块板，五湖四海唱汪洋。

简板平而无光，作镜则可有影。鼓箭钝而无刃，作枪则可破腹。

讲故事，仿神情，指手画脚不消停，说至紧要关节处，拍案使人惊怔。

扇子原本古有，刀枪棍棒凭它，文武九流各有差，惟我不分冬夏。

扇子古时有，指点分文武，做笔可代书，兵刃借它舞。

醒木声发万语潜，劝世忠言遍地旋。书台三宝须善用，后世子孙代代传。

正演老生，又变小丑，正在受审，又变知县，正演武生，又变花脸，台上一人，刹时万变，千军万马，同时出现。

集生旦净丑于一身，冶万事万物于一炉。

故事人人会讲，各有巧妙不同，疾徐快慢自如，道事叙理从容。

十书九不同。

唱戏人的腿，说书人的嘴。

说书的口，无量斗。

人要直，书要曲。

说尽人情方是书。

戏无情不感人，书无理不服人。

曲有曲情，书有书理。

书是假的，理是真的。

听说书听梁，吃西瓜吃瓤。

不假不成戏，太真不是艺。

借假求真。

不实当作实，非真化作真。

书在肚里，功在嘴上，艺在手中。

老虎狮子狗，全凭一张口。

千军万马一张口。

满台人物走，全凭一张口。

无丑不成书。

话断书不断，书断情不断。

说书卖唱，平地抠饼。

我当生的说，你当熟的听。

说龙龙飞，说凤凤舞。

以情带声，声情并茂。

捧逗相扶。

三分逗，七分捧。

气为音之帅。

咬字千斤重，听者自动容。

说为君，唱为臣。

千斤话白四两唱。（又作“七分话白三分唱”）

说是骨头唱是肉。

唱山见山，唱水见水；听风有风，听雨有雨。

丝不如竹，竹不如肉。

千言万语，一唱当先。

开脸先开心。

有意有情，一脸神气两眼灵。

运用眼神，虚实结合。

面目呆板带鬼脸，上台一定无人缘。

不疯魔，不成活。

上台欢如猛虎，下台软如绵羊。

玩意儿是假的，精气神儿是真的。

台上一人喜，台下万人欢；台上一人哭，台下万人叹。

理不歪，笑不来。

嘴里唱的庙里敲钟，耳朵听到山门外嗡。

善用其长，不显其短。

扬长避短巧藏拙。

龙不显爪，相不露脚。

出门问路，入乡随俗。

话说三遍淡如水。

多则丑，少则鲜。

一遍拆洗一遍新。

什么活，什么范儿。（“活”指曲目的内容，“范儿”指艺人表现此内容所取的身份、气度和功架等艺术手段）

人保活，活保人。

一方水土养一方唱法。

没有君子，不养艺人。

艺人不得地，当时就受气。（“地”在此不指作艺的场所，“不得地”是不得志、不能施展才能之意）

艺人有外号，准是好家伙。

俩肩膀扛一个脑袋，有块地就能演。

艺高人胆大。

会看的看门道。不会看的看热闹。

不怕空(kòng)子看，就怕相子瞧。（空子：外行；相子：内行）

中空又中相。（外行、内行都喜欢）

十个江湖九个侃。

同行如敌国。

江湖饭，大街转。

江湖走得老，六月带棉袄。

江湖越老越寒心。

（以上为行艺谚语）

# 口　　诀

一处投师，百处学艺。

三分靠教，七分靠学。

师父领进门，修行在个人。

好角不用捧，就怕艺不精。

宁叫艺压钱，不叫钱压艺。

要想学好艺，先得做好人。

艺高不如德高。

德高孚众望，艺高不压人。

高音上拔气下沉，低音下顺气上托。

大换气，小偷气，不蛮喊，留余地。

气粗则音浮，气细则音薄，气浊则音滞，气散则音竭。

嘴皮没劲吐字飘，丹田没气不打远。

出口不脆，铆劲百费。

尖团分清，咬字归韵。

阴平平直莫低昂，阳平清爽高而扬，上声声长强中取，去声立堕远且放。

三山四十分不开，观众保准不明白。

语断音不断，嘴快词不乱。

一字不到，听者发躁。

迟疾顿挫须有准，尖团哦擞要分明。

字音要先行，腔调慢慢跟。

有高没有低，张嘴不出气。低音没有劲儿，等于白费力儿。

唱词儿不准浑水和泥。

音调要准，板式要稳，韵味要浓，感情要真。

按字行腔，腔随字走。

要想唱好唱巧，先得学会拐弯抹角。

有戏没戏全在脸，有神没神全在眼。

不管书情乱用眼，满脸是眼不见眼。

手无虚指，目无空发。

变脸换人，变眼换人。

看高了翻白眼，看低了变瞎眼。

眼活睛用力，面状心中生。

做戏全凭眼，情景心中生。

手有所指，眼有所顾，手到眼到，眼到人到。

眼指相随。（指手势与视线的一致配合）

欲睁先略闭，欲闭先略睁。（指眼神的运用）

心里有，眼里有，手上身上才能有。

心到、嘴到、眼到、手到、脚到。

慢要松，紧要绷，不紧不慢才算功。

逢大必小，逢高必低。（指身段与说唱的对比规律）

欲前先后，欲进先退，欲上先下，欲左先右，欲动先静，欲扬先抑，欲慢先快，欲高先低，欲放先收，欲擒先纵。

宁可不动，不可乱动；多不如少，少不如好。

宁可不指，不可乱指。

三天不练手生，三天不唱口生。

得来难，看得重，得来易，看得轻。

若要会，勤玩味；若要精，人前听；若要熟，百遍读；若要通，千日功。

要想说，见识多，要说深，通古今。

赞赋有定，贵在活用。

滥用怪相，害演害唱。

低头猫腰，学艺不高。

师父不高弟子拙。

评书七要：理、清、实、余、艺、巧、苍。

评书五全：说、打、做、学、知。

吐字技巧“五力”：唇齿舌鼻腭，准确相配合。轻重分前后，喷弹啃吐摩。

数来宝说功十二字：断连、顿托、强弱、高低、密疏、快慢。

山东快书五法：

手：伸手眼要疾，出入胸前低，双手同时舞，二肘稍弯曲。

眼：视物如翻掌，隐假不漏虚，远望有真境，近看似钓鱼。

身：挺身立如松，体态避弯曲，往返面向外，周身成一体。

法：欲动先要静，视高先要低，欲进先后退，指东先划西。

步：抬腿无须高，最怕碎步移，停步如山稳，行动分男女。

（以上为学艺口诀）

说书说书，能解书外之事；传奇传奇，能透个中之奇。

有书无评，说书无能；有评无书，不算说书。

说书要看人势。

少抹缝儿，多给书听。

没有小扣，吸不住座；没有碎扣，拉不住座；没有大扣，引不来回头座；没有柁(砣)子，拢不住五六天的座。

寸得住，摔得响。

嘴里说、眼里看，不对口味就得变。

一要声音嘹亮，二要顿挫迟疾，装文装武我自己，好像一台大戏。

上半身重露，下半身重藏。（评书艺人坐在座椅上表演，形体动作以上半身为主）

文胸，武肚，僧道领，跟袖，媒肩。（评书艺人表演特定人物时使用折扇所扇的部位。跟，即跟班、仆人）

进得去，出得来，放得下，撒得开。

表述不清，听众不明。衬托不到，听众直跳。

贫生烦，烦生厌。

活要三分生。

快了让人听字儿，慢了让人听味儿。

口齿清晰，既刚又甜。

以腔就字，字正腔圆。

唱着说，说着唱，曲随词走。

按字行腔八角鼓，不飘不倒讲四声。

字清情准气匀，韵浓板稳腔顺。

有板时若无板，无板时却有板。

字重腔轻。

疾是快，迟是慢，垛起板眼唱连贯，顿住词句如切断。

以字带音，字音并重。

字是骨头韵是肉，板是老师父。

从低往上翻，翻到九重天。净高不能宽，高了也枉然。

温活暴使，唱活闹使，大活紧使，小活大使。

正的拢神，歪的招笑。

心与神合，神与貌合，貌与形合。

心中不笑，脸不会笑，心中不恼，脸不会恼。

定神放神，迅在一瞬。

上台凭双眼，喜怒哀乐全。

眼有眼神，手有手语。

要动莫乱动，动则值千斤。

弦裹音，听不真。

快而不乱，慢而不断；生而不紧，熟而不油；高而不扬，低而不沉；高而不喧，低而不闪（恹）。

动中有静，静中有动。

一寸的包袱保险的底。

包袱太挤，自己吃自己。

演前溜溜活，演出不出错。

词儿拱了嘴儿，动作拱了腿儿。

书口戏身。（即说唱是说书人的方式，表演借鉴戏曲的身段）

山西胳膊直隶腿。（表演或内容上的不和谐、不统一）

问道走，趟着唱。

艺升人缘厚，艺降人缘稀，艺尽人缘散。

（以上为行艺口诀）

# 行　话　术　语

老合——曲艺艺人的自称。

合字儿——同行。

吃张口饭的——曲艺演出以说唱为主，故艺人自称“吃张口饭的”。

跑腿儿的——艺人闯荡江湖需游走于各水旱码头，故自称“跑腿儿的”。

腿儿长——对跑的码头多、见的世面广的艺人的夸赞之词。

是份腿儿——对自己尊重的艺人的称呼。

相家——对技艺高超的艺人的尊称。对有本领、能挣大钱、受人尊敬的艺人也称“相方”。

老帅——师父。

并肩子——平辈人，一块儿的。

肩上——兄。

肩下——弟。

排琴——兄弟，师兄弟。

上排琴——哥哥或师兄。

下排琴——弟弟或师弟。

瓢把子(地把)——脑袋。引申为领头人。

压点——艺人演出,压得住台,镇得住场。

人式压点——演员长得或帅或怪,有风度,声音悦耳,压得住台,镇得住场。

人式不正——演员长得既不帅又不怪,也没有风度。

人式太念——演员相貌丑陋,令观众生厌。

万儿——威信,名望,名字。

大万儿——名演员。

立万儿——树立威信。

响万儿——有了较大的名望,大红大紫。

没响万儿——未成名。

万儿正——名誉好。

万儿念——名誉不好。

按(ān)万儿——起名字。

拧万儿——改名字。

以……打万儿——以……为名。

扬万儿——宣传某人,就叫给某人扬万儿。

借万儿——用别人的名望抬高自己。

拾着万儿——听人传说某人品行如何,艺术怎样,叫拾着了某人的万儿。

生意——走江湖的人(包括杂耍艺人)称自己所从事的营生为“生意”。后来人们也将艺人称为“男生意”,“女生意”。

硬生意、硬买卖——能挣钱的技艺。

掌买卖——正在演出。

替买卖——替别人演出。

空买卖——没有掌握挣钱诀窍的艺人即使表演水平再高,也挣不了多少钱。这种现象叫“空买卖”。

明地——艺人卖艺及江湖生意聚集的露天场所,如码头、集市、空地均称“明地”。

撂地——艺人在露天空地(明地)上演出叫“撂地”,后来将在明地上的小书棚、小书场演出也称为“撂地”。撂地之处也叫“地上”。

靠地——艺人长时期在一处地上演出叫“靠地”。

杂霸地——有着各种杂耍与其他江湖生意营业的露天场所。

流水地——游人必经之处。

掉地——在不易招揽观众的地方招徕观众。

拉顺儿——拉场子撂地。

迁地——换一个地方演出。

凑子——集市。

顶凑子——到集市演出。

神凑子——庙会。

顶神凑子——到庙会演出。

纲——话。

团纲——说话。

答纲——答话。

稀溜纲——逗趣的话。

纲条子——程式化的、成套的话，如评、鼓书中的赞赋。

纲口——关键的话。艺人打钱时所说的有分量的场面话，也称“使纲口”。

哀怜口儿——说悲伤可怜的话，以引起人们的同情。

冷纲——一句冷不防的话。

刮纲——不好听的话。

钻纲——骂街。

把纲——有拿人的本领。

混纲——乱说。

滚纲——把书中人名说错。

滚嘛官儿——记错了。

粘(nián)子——撂地演出场子四周的观众。

圆粘儿——以唱太平歌词、白砂子撒字等方式招揽观众。

大粘子——场子四周围观的观众多。

小粘子——场子四周观众不多。

边粘子——围观人群最外边的观众。

疙疸粘子——小场子围的人少。

自来粘子——艺人撂地一站，就有观众围上来。这样的观众叫“自来粘子”。

流水粘子——撂地艺人要钱时，躲避走开不给钱的观众。

粘子火炽——观众踊跃，特别多。

粘子腻——观众多。

酥粘儿——人少。

诈粘子(拉粘子、扯粘子)——大嚷大闹招揽观众。或以大嚷大闹等手段，将其他

场子的观众吸引到自己这里来。

借粘子——撂地艺人打钱的时候，观众涌向别的场子。那些场子自称“借得了粘子”。

边粘子不动——打钱的时候，场子最外边的观众站立不动，等着继续看下去。

穴——演出场所。

外穴——外地的演出场所。

开穴——开始拉场子演出。收拾场子走人也叫开穴。

走穴——艺人在几处场所间流动演出。

走马穴——今天在东、明天在西的流动艺人的演出场所。

打走马穴——不靠长地的流动艺人被称为“打走马穴的”。

回头穴——到以前演出过的演出场所演出，该场所叫“回头穴”。

联穴——搭伙演出。

劈穴——散伙。

撬杠——夺别人之穴。

穴头——撂地演出时一块“地”的领头人，负责约艺人、安排演出顺序、与地面上交涉等等。后来，流动演出的组织者也叫“穴头”。

杵、杵头儿——钱。

杵头儿海——钱多。

杵头儿蹶——钱少。

托杵——零打钱的曲艺演出方式或场所。

疙疸杵儿——有的观众一下给很多钱，这些钱叫疙疸杵儿。

治杵儿、馈杵儿——挣钱。

杵门子——价目多寡。

杵门子硬——挣钱的手段高。

杵门子软——挣钱的手段低。

把杵儿——一看，就知观众身上有钱无钱。

逼杵儿——拿话逼使观众不得不给钱。

绝后杵儿——观众被迫给的最后一次钱(以后不再来了)。

连环杵儿——在唱一曲敛一次钱的杂耍场即托杵的场所内，每唱几句或每说一段笑话，即敛钱一次，间隔不超过二三分钟。

二道杵、三道杵——撂地演出，一段节目中第二次、第三次要钱。

叠杵儿——涨价。如，以凑够十元为理由开二道杵儿。十元凑够后又以凑够十五元为借口开三道杵儿。

均杵儿——同一处演出的艺人一起分钱。
标杵儿——分别人的钱。
吃标杵儿——花别人的钱。
捂杵儿——打钱的人往身上藏钱。也指贪污。
黑杵儿——以中饱私囊等不正当手段挣来的钱。清代及清末票友登台向不取酬，后私下也接受一定的酬劳，亦称“黑杵儿”。
拘密杵儿——银子。
档杵儿——给钱。
塔灰——赏钱。
没开赚——挣钱少。
零毛碎琴——零钱。
劈份儿——按一定比例分钱。
托的杂耍场——即托杵的杂耍场。说唱一段曲目就敛一次钱的场所。
串宅门——个体艺人走街串巷，兜揽生意，应住户之召进宅表演。
乡档子——到乡下演出。
妥窑儿——住店。
相窑儿、生意下处——专门留艺人住宿的客店。
库果窑、邪钵——妓院。
串窑街(gāi)、串巷子——个体艺人到妓院兜揽生意，应嫖客、妓女之召演出。
家档子——艺人应召在一个宅门中连续演唱较长时间(三五个月或更久)，叫“家档子”。
上堂会——多名艺人应召到一户人家为其演出叫“上堂会”。演出地点或在私宅中，或在饭庄、杂耍馆、剧场等较大的处所。
粘箔——书馆或杂耍馆的主人。
吆鸡子——开书馆的人。
请事家——代书馆约请评、鼓书艺人的人。
掐柳——观众点曲。
戳活——观众点曲目。
递活人、吃肥的——杂耍场代接观众点活钱的伙计，接钱后需高声报出点活者和被点艺人及钱数。
吃活——一位观众点了某艺人的曲目，另几位观众也点了同一艺人却没点具体曲目。递活人笼统报出点活者，乘机将这几个人的钱据为已有的不良现象。
皮靴——落子馆内的递活人。他们自称“男伴伙计”。

提搂(dī liu)把子——茶馆伙计。

坎子——杂耍馆把门的。

坐包——杂耍馆内专门救场的艺人。无论日场、夜场都牢守后台,遇"折腰"即时登台救场。

坐弦——杂耍馆内常驻的弦师,专为无自备弦师的艺人伴奏。一般都多才多艺,能应付多个曲种和不同艺人的演唱。

说公事——谈买卖。艺人到杂耍园子演出或上堂会之前,与园方或主办人洽谈演出曲目、包银多少等事宜,称作"说公事"。

单档——独自活动、演出的艺人。

鸳鸯档子——一男一女,对口演唱。

彩棒子——拆唱。

打里的——拆唱中的正角。

打外的——拆唱中的丑角。

有本钱——有嗓子,嗓子好。

夯头——嗓音。

朵夯——大嗓唱。

鼓了夯——嗓子坏了。

长(zhǎng)夯头——提高声音或调门。

落夯头——压低声音或调门。

一条夯——不能倒口,不能模仿不同年龄不同性别的人说话的演员,其嗓音被称为"一条夯"。

蹋调——演唱低于规定的调门。

托——唱与弦相合。

对托——唱与弦的节奏或韵律配合无间。

不对托——唱与弦的节奏或弦律不相合。

黄调——演唱不搭调。

磕——板眼、节拍。

念磕——没板。

一顺边儿——连唱两个上句的唱腔或连唱两个下句的唱腔。

三条腿——在奇数句上结束,使唱腔呈"奇、偶、奇"形式。通常指四个唱句的格局。

活——曲目。

使活——表演节目。

一块活——一个曲目。

大活——长篇曲目。

蔓子活——长篇评书、鼓书。

正活——一个节目，往往由垫话或书帽与主要的内容组成。演出的主要内容叫正活。

入活——进入正活。

书帽——鼓曲节目演唱正活前加唱的小段儿，多为独立的短小曲目。

片子活——篇幅很小的曲目，或用作书帽，或用于返场。又称“小段儿”。

活头儿宽——会的东西多。

底活——艺人拿手的或看家的曲目。

口好——吐字真。

碟子——话白，说白。

碟子正——说白清晰。

碟子利落——嘴皮子利落，说白清楚。

倒口、怯口、变口——说方言。

文口——说书时不倒口，不比画刀枪架。

流口——艺人见景生情或即景生情的随意数唱。

贯口——评书、相声等曲种中，须一气呵成的大段的、节奏紧凑的词句叫“贯口”，亦有作“灌口”者。

荤口——低级庸俗、带有色情内容的表演。

水词——没有特色、在任何曲目中都可使用的词句。

一道辙——一段唱词始终用一种辙韵。

花辙——一段唱词先后押几道不同的辙。灵活改换辙韵。

串辙——从一道辙串到另一道辙。

落(lào)儿——短篇鼓曲的唱腔，以音乐为准分为几部分，每个部分都以一个小高潮作结，其后接过门(间奏)。一个部分叫“一落儿”。

加白——唱中加说，所加之说白叫加白。

过口白——单弦、快书等由不同曲牌组成的曲种中，各个牌子之间的说白叫“过口白”，一般为介绍下一个曲牌的名称及故事内容。

半春半柳——一边抓哏逗笑一边唱。

柳里加春——唱中加笑话。

皮儿薄——唱段或相声段子一开始就进入正题。或说唱的内容观众一听就明白。

皮儿厚——说唱的曲目，或词句深奥，观众不易懂，或迟迟不接触正题。

鬼打墙——唱词重复。亦指艺人说唱时连续在同一个地方出错。

锛瓜掉字——由于紧张等原因，结结巴巴，掉词漏句。

笑场——艺人脱离剧情、角色，在不该笑的时候发笑。

怯场——艺人临场害怕，紧张，失去控制力。

冷场——艺人由于忘词儿或其他原因，演出出现短暂中断。

刨——泄露秘密。相声演出中，一方将另一方的包袱提前打开泄底，叫"刨"。艺人在台上公开批评同行也叫"刨"。

刨活——一场节目，先演的艺人将后演的艺人的曲目或曲目的主要内容先行演出，以至影响后演艺人的演出效果。

批买卖——艺人先评点前面的演出，然后顺势把观众注意力引到自己以及自己所要演唱的曲目上来。

返场——艺人的演出受欢迎，节目演完后应观众要求再加演一段或几段。

折腰——演出进行中，因演员未到等原因使演出无法进行或中断的现象。

越——一场演出中，不应出现相同的曲目，如果后出台的艺人重复了前场的节目就叫"越"。

倒翻桌——重要的、有名的演员先登台，次要的演员后登台。这种不符合正常演出次序的上场方式就叫"倒翻桌"。

推了——散场。

火——演出或演员特别受观众欢迎，场面热闹。

火了穴——演出特受欢迎，艺人大红大紫。

火穴大转——艺人将事业发达、名利双收叫做"火穴大转"。

响了——观众笑了。

活使响了——把观众逗笑了。

瘟——演出效果平平，不热闹。

闷了——观众该笑时没笑。

活使闷了——没把观众逗笑。

泥了——演出效果不好。

抽签——演出未及终场，观众就三三两两陆续离座。

起堂——演出未及终场，观众就大量起身退场。

开闸——演出未及终场，观众就成批离座，潮水般涌出门去，使演出无法进行。

搬了——演完了挣不下钱来。

起棚——打钱时，观众站着的呼啦散去，坐着的扔下钱也起身离去。

磕——艺人在书馆演出评书或鼓书，未满一节，因不上座，被迫辞去。

捆羊——演出吸引观众，叫座儿。

使贴身靠儿——艺人向观众套交情，使其成为自己的基本观众。

挂空(kòng)——挂住观众，拢住客人。

拢空——吸引观众。

开脸儿——曲目中的重要人物出场时，描绘其相貌、穿着、披挂等的赞、赋或成套唱词叫“开脸儿”。

相儿、递儿——面部表情。艺人演出时，表情生动也叫“带递儿”。

发托卖相——摹仿男女老幼及各类人物，特别是他们的喜、怒、哀、乐、忧、思、悲、恐、惊等各种表情。

发托卖相警人——对各种人物及其各种表情的摹仿生动、形象。

团(tuǎn)——说。

团册(chǎi)——说评书。

团春——说相声。

单春——单口相声。

捧哏——辅助逗哏者使活的。

量活——量即是捧，在对口相声中指捧哏者。有时泛指其他曲种如快板等演出中的配合。

逗哏——对口相声演出中，在捧哏者的辅助下逗观众发笑。

抓哏——演出中临场发挥的逗乐，各个曲种均可使用。

腻缝儿——三人相声中联系捧哏与逗哏、参与逗笑的演员。

群活——三个以上演员一起演出的节目，主要指相声。

小四象——相声行话。模仿少妇、老妪、聋人、哑人表情、动作的节目。

垫话——相声的“铺场”，即正活之前的导入部分。单口相声使用较多。

瓢把儿——垫话与正活之间的过渡性内容。

包袱——笑料。

碎包袱——小包袱。

系包袱——笑料的组织过程。

抖包袱——将“包袱”打开，引观众发笑。

翻堂的包袱——把全场观众都逗笑了的包袱。

蔫包袱——不着意铺垫和渲染，就能将观众逗笑的包袱。

荤包袱、臭包袱——拿两性关系找乐的庸俗低级的包袱。反之叫素包袱。

脆包袱——抖完立即招来观众大笑的包袱。

一头沉——以逗哏者为主的对口相声。

子母哏——捧哏与逗哏分量相等的对口相声。

柳活——以唱或学唱为主的相声。

倒口活——以说方言为主的相声。

贯口活——以表演大段贯口为主的相声。贯亦作灌。

伦理哏——拿父母妻儿找乐的相声或相声包袱。

两性哏——以两性关系找乐的相声或相声包袱。

小孩哏——适宜年龄小的演员说的相声。

三个雷——相声的开头、当中、结尾一般要安排大包袱，这三个大包袱就叫三个雷。

砸挂、打挂——专指相声演出中的逗笑、开玩笑。

现挂——演出中，艺人即景生情，当场抓哏。原是专用于相声的术语。

底——相声段子的结尾，多是一个点明全段主题的大包袱，叫“底”。一场演出的最后一个节目也叫底。

砍牛头——相声术语，提前打开了“包袱”，多指泄了对方的底而言。

册门、评门——说评书的统称。

摔评——说评书的别称，因说书时常摔、掼醒木而得名。

册子——脚本。中、长篇书目的册子，一般由故事提纲与描绘重要人物的部分赞赋组成。

墨刻儿——评书用语，指公开出版的书籍。

使墨刻儿——按照公开出版的小说说评书。

梁子——长篇书(曲)目的故事梗概。

跑梁子——只说故事梗概。

书道子——长篇评、鼓书的系列梁子。

道儿活——按照师父传授的书道子说评书。

书外书——长篇书中穿插的、与正书内容没有直接联系的故事或其他情节。

赞赋——长篇评、鼓书中用于写人、绘景、摹声、状物的程式化的韵文。

批讲——评、鼓书演员对书中的人或事物加以解释、说明和评点。

书胆——一部评、鼓书中的中心人物叫“书胆”，故事情节主要围绕书胆展开。

书筋——一部评、鼓书中起逗观众发笑、活跃气氛作用的重要人物叫“书筋”。

柁子——一部长篇评、鼓书中多由相对独立的几个大单元情节组成，每个单元叫一个“柁子”。十数天说不完的柁子叫大柁子。柁也作砣。

驳口——评书艺人在说至一个段落时，留个悬念，手拍醒木，伙计便开始打钱。这时所说的最后一句话，叫“驳口”。

驳了口儿——评、鼓书艺人用语。散了场，不往下说了，叫“驳了口儿”。

扣子——悬念。说书人制造悬念叫“系扣子”，解开这个悬念叫做“解扣子”。

大扣儿(拴马桩)——大悬念，多用在一场说书结束时。

小扣儿——小悬念，多用于“驳口”时。

碎扣儿——更小的悬念。

连环扣儿——一个“扣子”套着一个“扣子”。

长枪书——以古代武将骑马作战、冲锋陷阵为主要内容的书目，如《隋唐》、《三国》等。

袍带书——长枪书中的“文戏”部分如《三国》中的让徐州、舌战群儒等回目，称为袍带书。有招亲、入赘等内容的书目又称“花袍带”。

短打书——以侠客行侠作义、除暴安良为主要内容的书目，如《三侠五义》。

公案书——以清官秉公断案、平反冤狱为主要内容的书目。如《包公案》、《施公案》。因清官多得到侠客的辅佐，公案书有时也可称为短打书。

神怪书——以神、鬼、狐、妖故事为主的神话类书目，如《西游记》、《封神榜》。

吧哒棍儿、八大棍儿、巴棍儿——叫座的中篇书目。成系列的单口相声也称“八大棍儿”。

书篓子——指掌握很多书(曲)目的艺人。用于贬义时指掌握书(曲)目虽比较宽泛但难以确定某些书目为代表作品的艺人。熟悉书(曲)目、又能指出说书人不足与错误之处的观众也被称为“书篓子”。

入扣——观众听书上瘾叫入扣。

拧蔓(nǐng wàn)——更换书目。

蔓念了——一部书说完了叫“蔓念了”。

一转(zhuàn)儿——评、鼓书艺人按节(端午节、中秋节、春节)更换书场，一节叫“一转儿”。

朵子、朵儿——字。引申为书、信等。

朵儿清——识字多，有学问。

朵儿上不清——即没学问。

钻朵儿——识字。

戳朵儿——写字。

道戳朵儿——写倒字。

纂弄——编纂。

纂弄活儿——编撰曲目。

纂弄蔓子——编撰中、长篇书目。

趟蔓儿——学新书。

开荒——艺人为书馆"破台"即书馆新开张的演出。

幌幌——演出海报。

挑(tiǎo)幅子——卖门票。

点买卖——开始演出。

打望乡子——上台。

柳——唱。

柳门——唱曲的统称。

柳点——唱曲的艺人。

柳海轰——唱大鼓的统称。

快(kuǎi)门——打板演唱的统称,如莲花落、数来宝。"快"也作"𢭏"。

横买卖——同行艺人因故在某艺人演出当中以盘道等方式阻止该艺人继续在此场所或在此地演出,叫"横买卖"。有固定的程式。

搛手——扮上。

马前——因故要求正在演出的艺人提前结束演出。

马后——因故要求正在演出的艺人延长演出。

马词——减掉、掐掉部分台词或唱词。

下挂——重新排练。

溜(liu)活——溜嗓儿,温习曲目。

跟活——在师父现场演出时,听师父的活,跟师父学艺。

拨眼——口传心授的秘诀。

说活——传授曲目,传授本事。

夹磨——教给徒弟本领,受过夹磨即得过传授。

钻锅——现学。

捋叶子——艺人暗地里将别人的东西偷学过来使用。

丢羞——模仿女人时所用的笑谑手段。

领招——用语言或动作领观众的眼神。

呲瓢、咧瓢——笑。

撇瓢——哭。

撇苏儿——落泪。

各依(gè ying)——忌讳。

犯快——犯忌讳。

鼓儿——出了毛病,发生了问题。

里腥——假。

里大腥——特别假。

尖、尖局——好。

念——不。

念拙——不好。

择(zhái)毛儿——观众给艺人的说唱、表演挑毛病。

把合把合门子——看看毛病在哪儿。

洗澡——指女艺人出嫁脱离舞台后又重新登台演唱。

卯地——禁止演出。

把簧儿——用眼瞧事。

醒攒儿——明白。

攒儿亮——心里边明白了。

攒儿闷(mēn)——缺心眼儿。

攒儿稀——胆小。

兜着——照应。

顶瓜——紧张,害怕。

簧点儿清——通达时务,见事则明。如见事则迷,则叫簧点儿不清。

过过簧——谈谈心。

起凡——说笑。

叩瓢儿、爬萨、拿腿儿——磕头。

浑碟子——不能说普通话。旧也指不能说京白、北京话。

牵码——拉人。

升点——大嚷大叫。

询局——看演出的观众。

点——观众。

正点——忠厚的、肯花钱的观众。

忠祥点——忠厚的观众。

忠祥码子——厚道人。

半空不嘬点——不是内行而了解一些内幕的观众。

念拙点——不好的观众。

点头——冤大头,大头客。

回头点——经常来看演出的观众。即回头客。

包袱点——爱笑的观众。

海冷——兵。

海冷点——当兵的观众。

海翅子——大官。

翅子点——做官的观众。

柴把子——警察、侦缉人员。

郎不正——扎手的、不好相处、爱找麻烦的人。

火码子——有钱人。

火点、拘密点——有钱的观众。

水码子——穷人。

水点——没钱的观众。

念招——盲人。

皇状点——有身份有地位的观众。

贸易点、囊子点——买卖人观众。

科郎点——农民观众。

科郎码——乡下人。

臭了点——好色的观众。

现分儿——内行。

棒槌、空子、空码儿——外行。

专吃科郎点——专门挣农民观众的钱。

专吃水码子——专门挣力气人观众的钱。

## 中、长篇评、鼓书书目别称

神册子、外丹图——《封神榜》

汪册子——《三国演义》

黄脸儿——《隋唐》

钻天儿、内丹图——《西游记》

大黑脸儿——《包公案》

小黑脸儿——《小五义》

丘山——《精忠传》(即《说岳》)

串花、念苗子——《济公传》

明册子——《明英烈》

浑水子——《于公案》

彭册子——《彭公案》

丑官儿、丑翅子——《施公案》
黄杨儿——《三侠剑》
大瓦刀——《永庆升平》
挂甲的——《双锁山》

## 相 声 曲 目 别 称

丧盆子——《福寿全》
菜单子——《报菜名》
张扇儿——《八扇屏》
滑梁子——《地理图》
楼腿子——《黄鹤楼》
怯念儿——《怯算命》
爬坡儿——《拴娃娃》
张咧子——《论捧逗》
平缝儿——《俏皮话》
谝(biǎn)窑儿——《夸住宅》
晃亮子(黄粱子)——《梦中婚》
干枝子——《树没叶》
报出子——《白事会》
站门儿——《空城计》
戗盘儿——《相面》
罗口——《大上寿》
挑春——《卖对子》

## 鼓 曲 曲 目 别 称

怯秀——梅花大鼓《老妈上京》
丘子——拆唱八角鼓《小上坟》
挪营儿——双簧《拉骆驼》
摘挑儿——莲花落《四大卖》
锔子——莲花落《锔大缸》
墙子——莲花落《小化缘》
腿子——莲花落《王小赶脚》
钻黑——《胡迪骂阎》

爬坡——《拴娃娃》

嘴子——《射雁》

## 曲 种 别 称

怯的——京韵大鼓

清的——梅花大鼓

正的——铁片儿大鼓

使长家伙的——唱大鼓书的

使短家伙的——说评书的、唱竹板书的

柳条——唱戏

月调——二黄

柳册子——照脚本演唱

蹶柳儿——小曲儿

柳瓢子——船上唱曲

柳恋——弹弦子、拉胡琴歌唱

竹快——莲花落、竹板书。快即扛。

果快——女班的莲花落。快即扛。

显快——联珠快书。快即扛。

天平——什不闲

篇子——双簧

## 乐 器 别 称

万丝子——琴

扁丝子——琵琶

拐丝——四胡

拐着——拉四胡

梁子、忙子、团丝——弦子

架梁子、拦丝——弹弦子

轰——鼓

鞭轰——打鼓

海轰——大鼓

客(qiě)儿——大鼓板

张家轰——八角鼓

三岔板——说唱数来宝的用具，即撒拉机
玉子——唱太平歌词用以击节的两块小竹板
大快(扎)——莲花落所用的大竹板

## 道具、服饰别称

帕门子——手绢，手巾
摺叶子、摺子——扇子
洒正——演出服的统称
通天洒——大褂儿
大条——长衣
蹶洒——短衣
蹬空——裤子
踢土——鞋
乍角子——凳子

# 其　　他

## 天津演出的曲(书)目存目

(本存目所录系曲(书)目部类及曲(书)目表中未收者)

京韵大鼓:《四勇士》、《平壤解放》、《东亚之光》、《红灯记》、《刘胡兰》、《农民代表游苏联》、《血溅将军坟》、《兴隆会》、《李逵》、《抗美援朝》、《林祥谦就义》、《驱魔曲》、《除夕故事》、《除夕寄语红梅吟》、《重阳佳话》、《泰山颂》、《艳阳春》、《韩英见娘》、《雷锋颂》、《墨迹乡情》。

对口相声:《一枝鲜花》、《人浮于事》、《八大员》、《八戒贬悟空》、《儿子迷》、《X光改造诊疗院广告》、《大舌头》、《大登殿》、《工地防火》、《三访孙荫蓉》、《三言五语》、《下棋》(《下象棋》)、《子弟皇会》、《巾帼英雄》、《日本话》(《学日语》)、《斗法》、《书文戏理》、《五千金》、《开厕所》、《见利认父》、《天文学》、《艺术魅力》、《六个月》、《文艺畅谈会》、《文昭关》、《无法挽救》、《无痛分娩法》、《计划生育好》、《打天神》、《打百分》、《包公断后》(《遇皇后》)、《包公赔情》、《对号入座》、《生意经》、《外国语》(《外国话》)、《兄妹对诗》、《主客问答》、《老司务长》、《戏剧与科学》、《考字儿》、《灯谜》、《百花园》、《自抬身价》、《自食其果》、《吃羊肉饺子》、《论鬼》、《论酒》、《团结起来抗美援朝》、《买竹竿》、《买肥皂》、《师傅经》、《如此约会》、《如此孝顺》、《如此要求》、《如此教育》、《先进事迹说不完》、《欢乐的歌》、《并非艺术》、《合家戏迷》、《杂学大鼓》(《学大鼓》)、《杂学戏》、《杂学唱》、《后补三国》、《行者让路》、《各省小曲》、《我的历史》、《我错了》、《鸡蛋糕》、《找钢材》、《别扭上学》、《戗菜刀》、《批京戏》、《听相声》(却双)、《社办工业好》、《寿比南山》、《评剧新貌》、《进军曲》、《改良探母》、《忘词儿》、《层层见喜》、《弟弟的信》、《投其所好》、《财迷回家》、《变兔子》、《卖伞》、《卖膏药》、《刮过去啦》、《青年鉴》、《败将换班》、《学女排》、《学乌鸦》、《学电台》、《学外语》、《学叫唤》、《学坠子》、《学评戏》、《学英文》、《学京话》、《学话剧》、《学唱京剧》、《学歌曲》(《流行歌曲》)、《学裘派》、《河南戏》、《招女婿》(《倒扎门》)、《明偷》、《奉承话》、《夜战马超》、《国富民丰》、《虎年说虎》、《官衣贺喜》、《英雄小八路》、《规矩论》、《规矩套子》、《说大话》、《说书论》、《说节日》、《说海》、《洋药方治病》、《南天门》、《战地西江月》、《故乡行》、《祝你幸福》、《相声的魅

力》、《音高音低》、《垛字》、《挖地沟》(《掏沟》)、《贴饼子熬菜汤》、《高个儿矮个儿》、《高山求子》、《离婚之后》、《逛花园》、《党啊妈妈》、《爱情之歌》、《爱情论》、《爱情歌曲漫谈》、《袁氏出殡》(《袁世凯出殡》或《袁氏殡仪》)、《特区和猫耳洞》、《特别口技》、《谈因果》、《谁有理》、《笑的研究》、《恭贺新禧》、《监酒令》、《难诸葛》、《得寸进尺》、《教学生》、《聋子打岔》、《祸不单行》、《隐私》、《跑腿子》、《清洁卫生运动》、《探亲家》、《敢想就行》、《粪爆鸡》、《道法无边》、《道喜》、《雇车》、《喝水》、《量尺寸》、《骗剃头挑》、《超等顾问》、《愤怒的声音》、《搞图相》、《暖厂》、《照相》、《错上坟》、《跳大神》、《歌曲的功能》、《算灵卦》、《算卦》、《疑心病》、《漫谈天仙配》、《撕下胡风的画皮》、《舞台上下》、《影名对儿》、《糊涂》、《褒贬是买主儿》、《懒汉发家》、《糖葫芦》、《磨豆腐》、《警惕》。

单口相声:《一字两读》、《九月九》、《大脑袋》、《小神童测字》、《三吃鱼》、《三娘教子》、《上学》、《上饭馆儿》、《飞笔点太原》、《山西人要账》、《双音字》、《劝架》、《文庙》、《无鬼论》、《扎针》、《白蛇传》、《巧测字》、《冯梦太》、《老热写信》、《红先黑后》、《江湖医生》、《灯下神数》、《讲字》、《求一毛》、《张飞爬树》、《穷不怕巧斗贾仁义》、《宋献策测字》、《兑水》、《灶王爷》、《围场》、《改良教子》、《改良街亭》、《卖王瓜》、《卖梅汤》、《法术》、《学手艺》、《学徒》、《和尚开荤》、《闹五更》、《闹学》、《狗嘶嘴》、《罗成戏貂蝉》、《范家店》、《波斯猫》、《神力王骂马》、《贵人语话迟》、《要账》、《歪唱大鼓》、《皇帝选陵》、《赶考》、《扇子规律》、《泰山石敢当》、《家务事》、《请医》、《贼鬼夺刀》、《假斯文》、《阎王请医》、《跑海》、《韩信击缸》、《韩复榘讲演》、《赎驴》、《傻子学话》、《傻子学乖》、《错放曹》、《漫话燕京》、《熬柿子》、《醉归吵家》、《暴发户》、《赞马诗》。

天津时调:《七律·为女民兵题照》、《小燕高飞》、《山村新一代》、《书记走四方》、《天津之春》、《丰收的红旗永远飘在津西乡》、《古巴人民好坚强》、《老专家绘新图》、《老县长新传》、《红绣鞋》、《交荷包》、《妈妈的心愿》、《画年画》、《织女颂》、《雨后花》、《物展会》(《物资交流展览会》)、《思春》、《绣花灯》、《铁窗红花》、《情深谊长》、《情深意重》、《谦德庄的变迁》、《雷锋颂》、《蓄水池》、《歌唱李学武》、《鲜花美》、《糊窗户》。

梅花大鼓:《劝夫参军》、《心明眼亮》、《刘文学》、《孙迺英渡江》、《农乐图》、《杜鲁门自叹》、《两相帮》、《劳动女英雄》、《和睦家庭》、《幸福花朵处处开》、《谁之罪》、《雪里送炭》、《银环探监》、《寄北方》、《嫂子上学》。

乐亭大鼓:《小寡妇上坟》、《下寒江》、《双改行》、《包公赶驴》、《好阿姨》、《改良劝夫》、《国民叹》、《秋海棠》、《高尚的人》、《逛商场》、《家庭会上》、《最后的嘱托》、《越南必胜美帝必败》、《越南南方一少年》、《魔窟夜宴》。

河南坠子:《一日三喜》、《三夸婿》、《万朵花》、《五子推磨》、《开箱记》、《平水传》、《讲自愿》、《吕松山》、《如此爱情》、《闯关西》、《伏波记》、《李天宝》、《佘太君表功》、《抗美援朝》、《卖丫环》、《刮胡子》、《林冲发配》、《舍命救亲人》、《姑娘的心愿》、《送梳子》、《修桥》、《革新

能手张玉贵》、《赶舟相会》、《借紫鹃》、《桂元与爱莲》、《狼牙山五壮士》、《拳打镇关西》、《惊天动地》、《落花时节》、《韩英见娘》、《鲍十婆婆》、《摘棉花》、《穆桂英指路》。

单　弦：《一年之计》、《人人都来反贪污》、《人妖》、《大生产》、《大处着眼小处着手》、《大闹公安局》、《大铁壶》、《小广播》、《三孝廉让产》、《马大娘探子》、《马恒昌小组》、《万金难买壮士心》、《义仆遇险》、《五毒传》、《反击战》、《劝夫参军》、《劝戒赌》、《中山狼》、《王秀鸾》、《不讲卫生的人家》、《云翠仙》、《忆当年》、《夫妻做工》、《支援越南兄弟》、《田七郎》、《白秋练》、《申氏》、《巧娘》、《扑灭五害》、《竹蜂战》、《有志不在年高》、《刘胡兰》、《乔女》、《江边游》、《江城》、《百里侯》、《杀狗劝夫》、《西湖主》、《回忆》、《阮氏三雄》、《庆重阳》、《成仙》、《贞节坊》、《华主席登上天安门》、《当皮箱》、《合家欢乐》、《杂合面诉功》、《花子叫街》、《花姑子》、《张生跳墙》、《张家大院》、《张鸿渐》、《杨桂香》、《两县令竞义婚孤女》、《两面红旗》、《批判会》、《宋金郎》、《县长和财主》、《陈英士》、《陈锡九》、《抗洪老将话今昔》、《劫皇杠》、《攻破保守》、《变美遭殃》、《姐妹争强》、《姐妹易嫁》、《武十回》、《武孝廉》、《金陵女子》、《织成》、《法门寺》、《青凤》、《青蛙神》、《庚娘》、《奇案新闻》、《房文淑》、《闹花堂》、《国民良鉴》、《服务站就是好》、《郑板桥嫁女》、《舍身救高炉》、《驱怪》、《油挑子》、《刻薄人交仔细鬼》、《秋瑾就义》、《美好的心灵》、《保卫祖国有决心》、《战黑雪》、《看漫画》、《查关》、《赵礼让肥》、《赵县君》、《赵城虎》、《除三害》、《除四害》、《段氏》、《茶馆许愿》、《响铃公主》、《革新能手李群羊》、《荔枝树下》、《便宜寨》、《高老庄》、《绣绫罗》、《烟酒斗法》、《莲英被害》、《浩气长存》、《家庭势力》、《钱秀才》、《速成识字法》、《胭脂》、《摔凤冠》、《麻疯女》、《麻雀牌》、《清晨》、《冤狱》、《婆媳顶嘴》、《葛巾》、《道士》、《鲁头告状》、《滑稽大嫂》、《就是睡不着》、《棠棣之花》、《储蓄好》、《新生活》、《错中错》、《褚遂良》、《瘟神会》、《黎氏》、《舞迷》、《蕙芳》、《醋海生波》、《晋察冀小姑娘》、《翻身英雄》、《灌园叟》。

岔　曲：《小实话》、《中古人民一条心》、《老厨师下钢厂》、《百美图》、《庆中秋》、《庆寿曲》、《状元》、《改造海河》、《胡吃》、《酒对》、《栽葱头》、《游学》、《黎明赞》、《赞焦裕禄同志》。

评　书：《一个早上发生的事》、《小谢》、《马寿出世》、《飞龙传》、《仇大娘》、《文庙怒打三狗子》、《田七郎》、《仙人岛》、《龙生九子》、《平原枪声》、《地道战》、《西湖主》、《吕无病》、《成仙》、《张鸿渐》、《辛十四娘》、《邵女》、《肖飞买药》、《抗战史演义》、《金生色》、《青娥》、《庚娘》、《忠奸因果录》、《定军山》、《神女》、《春节拥军优属》、《战斗在天穆村》、《战斗的青春》、《宫梦弼》、《烈火金钢》、《桥头镇》、《素秋》、《胭脂》、《峨嵋七剑》、《康小八》、《续黄粱》、《清宫秘史》、《彭海秋》、《锦瑟》、《嫦娥》、《霍女》、《霍去病》。

西河大鼓：《"大方"人》、《大实话》、《大梨赚财迷》、《小两口分家》、《小两口回门》、《小两口抬水》、《工人自救》、《女儿经》、《飞车王和神车张》、《反菜园》、《艺人翻身记》、《白大嫂》、《平原枪声》、《让化肥》、《闪闪的红星》、《老财迷》、《老虎吃猫》、《刘巧儿》、《朱军长运粮上山》、《朱老巩大闹河神庙》、《在妻子的帮助下》、《张定宝参军》、《张紫艳盗令》、《杜玉

秋结婚》、《肖飞买药》、《李文贵飞身锁巨龙》、《寿日乐》、《狄青搜府》、《武松打虎》、《苦菜花》、《周游列国》、《钓王八》、《夜逛千亩田》、《审梦》、《拦花轿》、《担架队抓俘虏》、《治罗锅》、《美姻缘》、《歪风吹不倒泰山》、《将相和》、《挖菜窖》、《桃园结义》、《铁打钢铸》、《疾风暴雨看劲松》、《砸銮驾》、《鸿门宴》、《理发姑娘》、《掏老鸹》、《黑大嫂》、《智请裴元庆》、《矬大嫂》、《歌唱李黑子》、《蔡金同》、《慰忠魂》。

京东大鼓:《一架插秧机》、《二次战袁》、《办喜事》、《团聚》、《姑娘不爱这样的人》。

西城板:《欧阳春看破绿林》、《蛐蛐斗鸡》。

单琴大鼓:《劝国民》、《龙山宴》、《妙峰山许愿》、《拾棉花》、《摔娃娃》。

北京琴书:《洗油澡》。

快板书:《万盏灯》、《丑恶的面貌》、《长江大桥》、《巧遇好八连》、《百花亭》、《红色战士》、《安源怒火》、《两个飞行队员》、《武松打虎》、《钢花怒放》、《赶穷魔》、《铁锁换活》、《黄继光》、《谎话家》、《鲁迅斥狄克》、《增产节约学大庆》、《夸工地商店》、《侵越美军十大怕》(吕卫生)。

天津快板:《人民公社无限好》、《人民公社好》、《小鸡下大蛋》、《王若飞在狱中》、《守卫天德山》、《今昔对比》、《丑恶的面貌》、《手榴弹》、《打得好》、《冬眠曲》、《老两口讲卫生》、《红心向着华主席》、《农贸市场》、《同仁堂》、《阳光雨露育新苗》、《欢迎农民兄弟》、《收音机》、《进军曲》、《奇袭边和》、《说单书》、《战斗机》、《除四害》、《赶会》、《续家谱》、《唱新旧婚姻》、《锄头响》、《最后一步》、《悲欢记》、《悲壮的战歌》、《越南南方一少年》、《新社员》、《燕青打擂》、《攀登世界高峰》。

联珠快书:《武松打虎》、《浩气长存》。

滑稽大鼓:《劝国民》、《枪毙白面贩》、《莺莺与红娘》、《啼笑因缘》、《新中国诞生》、《摩登二姐》、《醒世金铎》。

太平歌词:《双招亲》、《改良上寿》、《重重见喜》、《嫦娥乐》。

滩簧:《小贩》、《上海自由谈》、《好妹妹》、《好娘舅》、《浪荡卖肉》、《浪荡相面》、《捉垃圾》、《教书》、《做道场》、《梨膏糖》。

双簧:《西江月》、《改造海河》、《黑夜枪声》、《腊美人》。

马头调:《红楼》、《庆春光》、《庆新秋》、《张紫艳盗令》。

擂琴演奏:《笙管合奏》、《卖汤圆》、《浏阳河》、《俺是个公社的饲养员》。

东北大鼓:《两个蜜桃》、《歌唱崔荫年》。

数来宝:《工厂评模条件》、《月份牌》、《古巴必胜》、《贫下中农管理学校就是好》。

山东琴书:《三打醋》、《风雨夜路》、《永生的战士》。

山东快书:《一篓白菜叶》、《铁城更》、《人民首都万年青》、《大闯马家店》、《小黑和小琦》、《马家店》、《王杰和排长》、《不养老人》、《打针》、《白瞎子算命》、《艾森豪威尔祭祖》、

《老华拒客》、《老将军让车》、《会计家里的喜事》、《扫盲教师教大学》、《怕》、《鱼腹的秘密》、《夜送漆包线》、《雨布》、《罗参谋》、《姑娘逛庙》、《侦察兵》、《亲切的关怀》、《革新迷》、《鬼火》、《旅行结婚》、《砸洋行》、《捉妖记》、《唾沫啐瘟神》、《跟车》、《雷锋送钱》。

唐山大鼓:《电影迷》、《皮氏害夫》、《江边遇救》、《百影图》。

徐州琴书:《三只鸡》。

什不闲:《罩汉池》。

对口词:《一把镰刀》、《斗》、《支援越南》、《华主席喝咱灾区水》、《夺印》、《颂王杰》、《接过王杰的枪》、《随时准备打美帝》。

鼓　词:《反对美帝》、《中心食堂不简单》、《中国人民的胜利》、《王老三卖棉花》、《太平僧》、《石秀跳楼》、《左树奎》、《"老头坦克"功臣号》、《护秋》、《林四娘》、《英雄儿女》、《货郎下乡》、《看枣园》、《选模范》、《炸得好》、《高射炮兵捉俘虏》、《桥头换车》、《胳膊肘往哪扭》、《越说越恨》。(作品发表时未限定曲种,但不止一个曲种演出)

小　曲:《双锁柜》、《连连见喜》、《高老庄》。

# 曲艺唱片存目

表中所收为天津演员和在天津演出的演员曾在天津演唱的曲目唱片

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 丁少兰 丁婉娥 | 小分离 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 小分离 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 三年会情 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 比海棠 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 夫妻相争 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 讨六样 | 申曲 | 胜利 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 花园会 | 申曲 | 胜利 | 54015AB | | 约民国十九年 | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 还金钗 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 张凤山 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 阿嫂告偷情 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 卖妹成亲 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 卖冬菜<br>四季春调 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 阔老龙叹穷 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 姑嫂烧香<br>夜夜游 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 拾打谱 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 秋香送茶 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 借披风 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 陆雅臣 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 庵堂相会 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 游花园 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 游码头 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 情痴买郎眠 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 黄糠记 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 嫂告 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 丧良心 | 申曲 | 蓓开 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥<br>丁婉娥 | 跳槽<br>赵五娘<br>四季春调 | 申曲 | 大中华 | | | | |
| 丁少兰 丁婉娥 | 赠花银 | 申曲 | 大中华 | | | | |

（续表一）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 人人笑 | 口技 | 口技 | 胜利 | 43792 | | 约民国十八年 | |
| 于俊波　郭启儒 | 俏皮话 | 相声 | 百代 | | | | |
| 郭启儒 | 熬柿子 | 相声 | 国乐 | | | 民国二十七年 | |
| 于瑞凤 | 四大卖 | 莲花落 | 百代 | 35052 | | 约民国二十五年 | |
| 于瑞凤 | 四大卖 | 莲花落 | 丽歌 | | 2431 | 约民国二十五年 | 复制百代片 |
| 于瑞凤　清明泉 | 老妈上京 | 莲花落 | 胜利 | 54937 | | 约民国二十五年 | |
| 于瑞凤 | 老妈开嗙 | 莲花落 | 百代 | 35105 | | 约民国二十五年 | |
| 于瑞凤 | 夜宿花亭 | 莲花落 | 昆仑 | 25009 | | 约民国二十五年 | |
| 于瑞凤 | 孙继皋卖水 | 莲花落 | 胜利 | 54997 | | 约民国二十五年 | |
| 于瑞凤　清明泉 | 穷富拜年 | 莲花落 | 胜利 | 54936 | | 约民国二十五年 | |
| 于翠娥 | 下棋 | 时调 | 百代 | 32627 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 于翠娥 | 叹情楼 | 时调 | 百代 | 32628′<br>32628″ | | 清宣统元年 | 钻针 |
| 大饭桶 | 大饭桶开心<br>绕口令 | 相声 | 胜利 | 54680 | | 约民国二十三年 | |
| 大饭桶　傻小子 | 王二姐思夫<br>说落梦 | 相声 | 胜利 | 54214 | | 约民国二十年 | |
| 大饭桶 | 抠心鬼雇活 | 相声 | 胜利 | 54210 | | 约民国二十年 | |
| 大饭桶　傻小子 | 说三桶<br>英法小调 | 相声 | 胜利 | 54681 | | 约民国二十三年 | |
| 大荣　大凤 | 说西话<br>打连厢 | 荡调 | 百代 | 32639<br>32640 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 小可怜<br>（张佩如） | 姜子牙卖面 | 太平歌词 | 昆仑 | 25069 | | 约民国二十五年 | |
| 小岚云 | 闹江州(1-7) | 京韵大鼓 | 中国 | 5-6031/<br>5-6034 | 630515-<br>630521 | 1963 年 | 共 7 面 |
| 小岚云 | 风雨归舟 | 京韵大鼓 | 中国 | 5-6030 | 630522 | 1963 年 | |
| 小岚云 | 战长沙(1-3) | 京韵大鼓 | 中国 | 5-6079/<br>5-6081 | 630443/<br>630445 | 1963 年 | |
| 小金英 | 挎搡（夸桑） | 京韵大鼓 | 克纶便<br>（乌力文） | 60217X | | 约清光绪三十年 | 单面唱片 |
| 小艳芳 | 马超困城 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54853 | | 约民国二十五年 | |

（续表二）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 小艳芳 | 王二姐思夫 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54851 | | 约民国二十五年 | |
| 小艳芳 | 宝玉探病 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54932 | | 约民国二十五年 | |
| 小艳芳 | 空城计 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54933 | | 约民国二十五年 | |
| 小黑姑娘 | 大西厢(1-2) | 京韵大鼓 | 胜利 | 54387 | | 约民国二十一年 | |
| 小黑姑娘 | 大西厢(3-4) | 京韵大鼓 | 胜利 | 54636 | | 约民国二十三年 | |
| 小黑姑娘 | 马鞍山 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 小黑姑娘 | 长坂坡 | 京韵大鼓 | 胜利 | 54595 | | 约民国二十三年 | |
| 小黑姑娘 | 古城会 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 小黑姑娘 | 华容道 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 小黑姑娘 | 闹江州 | 京韵大鼓 | 胜利 | 54258 | | 约民国二十年 | |
| 小黑姑娘 | 活捉三郎 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 小黑姑娘 | 群英会 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 小蘑菇 荷花女 赵佩茹 | 七仙过海 | 相声 | 胜利 | | | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇 常连安 | 大上寿 | 相声 | 高亭 | OD3075 | 739 740 | 约民国二十六年 | |
| 小蘑菇 常连安 二蘑菇 | 小孩语 | 相声 | 胜利 | 42008 | | 约民国二十六年 | |
| 小蘑菇 常连安 | 女招待 | 相声 | 胜利 | 54956 | | 约民国二十五年 | |
| 小蘑菇 赵佩茹 | 父子词 | 相声 | 胜利 | | | | |
| 小蘑菇 赵佩茹 | 改良数来宝 | 相声 | 百代 | 38113 | PN19 20 | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇 赵佩茹 | 龙凤呈祥 | 相声 | 百代 | 38184 | PN21 22 | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇 赵佩茹 荷花女 | 训徒 | 相声 | 胜利 | | | 约民国三十年 | |

（续表三）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 小蘑菇　常连安 | 书迷闹洞房 | 相声 | 百代 | | | | |
| 小蘑菇　常连安 | 学四省话 | 相声 | 胜利 | 42104 | | 约民国二十六年 | |
| 小蘑菇　常连安 | 富贵图 | 相声 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 小蘑菇　荷花女 | 快乐家庭(1-4) | 相声 | 百乐 | | | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇　二蘑菇　常连安 | 报菜名 | 相声 | 胜利 | 42105 | | 约民国二十六年 | |
| 小蘑菇　常连安 | 闹公堂(1-4) | 相声 | 胜利 | 54957 54958 | | 约民国二十五年 | |
| 小蘑菇　常连安 | 卖估衣 | 相声 | 胜利 | 42007 | | 约民国二十六年 | |
| 小蘑菇　常连安 | 新新数来宝 | 相声 | 百代 | | | | |
| 小蘑菇　常连安 | 摆卦摊 | 相声 | 百代 | 38171 | PN55 56 | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇　常连安 | 嘉禾丰粮 | 相声 | 胜利 | | | 约民国三十年 | |
| 小蘑菇　常连安　赵佩茹　荷花女　二蘑菇 | 打面缸(1-8) | 反串小戏 | 胜利 | | | 约民国三十年 | |
| 山药蛋（富少舫） | 孙总理伦敦蒙难(1-4) | 京韵大鼓 | 百代 | 34413 abcd | | 约民国二十一年 | |
| 广小川 | 风雨归舟 | 单弦 | 百代 | 33296 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 广少如 | 风雨归舟 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 广少如　王文瑞 | 渔家乐 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 广少如　王文瑞 | 八仙庆寿 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 广阔泉　陈子贞 | 抬寡妇 | 相声 | 宝塔 | | | | |
| 广阔泉　陈子贞 | 说俏皮话 | 相声 | 宝塔 | | | | |
| 广阔泉　王贞秀 | 西厢记 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 广阔泉 | 狸猫换太子 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 马宝山 | 小两口拜年 | 东北大鼓 | 宝塔 | | | | |
| 马宝山 | 忆真妃 | 东北大鼓 | 宝塔 | | | | |
| 马宝山 | 罗成算卦 | 东北大鼓 | 宝塔 | P-1101 | | 约民国二十七年 | 胜利 42420 |
| 马宝山 | 唐二主探病 | 东北大鼓 | 宝塔 | | | | |

（续表四）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 马宝山 | 紫罗袍 | 东北大鼓 | 宝塔 | | | | |
| 马宝山 | 鞭打芦花 | 东北大鼓 | 宝塔 | | | | |
| 马增芬 | 马前泼水 | 西河大鼓 | 百代 | | | 约民国二十六年 | |
| 马增芬 | 玲珑宝塔(1-4) | 西河大鼓 | 百代 | 38030 38031 | M5554-5557 | 约民国二十六年 | |
| 马增芬 | 霸王别姬 | 西河大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十六年 | |
| 云如飞 | 昭君和番 | 山东大鼓诗 | 物克多 | | | 二十世纪一十年代中期 | |
| 云如飞 | 八角鼓 | 北京大鼓诗 | Victor（谋） | | | | 单面唱片 |
| 云如飞 | 关公单刀赴会 | 山东大鼓诗 | Victor（谋） | | | | 单面唱片 |
| 邓九如　张凤铃 | 吕洞宾戏牡丹 | 山东琴书 | 宝塔 | P1097 | | 约民国二十七年 | |
| 王凤友 | 大西厢 | 京韵大鼓 | 胜利 | 54205 | | 约民国二十年 | |
| 王凤友 | 马失前蹄 | 京韵大鼓 | 百代 | | | | |
| 王凤友 | 马前泼水 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54635 | | 约民国二十三年 | |
| 王凤友 | 王二姐思夫 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 43856 | | 约民国十八年 | |
| 王凤友　王凤云 | 玉堂春(1-3) | 乐亭大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 王凤友 | 宝玉探病 | 乐亭大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 王凤友 | 百山图 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54206 | | 约民国二十年 | |
| 王凤友 | 华容道 | 乐亭大鼓 | 胜利 | | | | |

（续表五）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 王凤友 | 关黄对刀 | 乐亭大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 王凤友 | 妓女告状 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 43855 | | 约民国十八年 | |
| 王凤友 | 武家坡 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 43851 | | 约民国十八年 | |
| 王凤友　王凤云 | 武家坡 | 乐亭大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 王凤云 | 坐楼杀惜 | 乐亭大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 王凤云 | 黛玉归天 | 京韵大鼓 | 百代 | | | | |
| 王玉凤 | 挑眼 | 时调 | | | | | |
| 王贞秀　王文瑞 | 十全福禄 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 王红宝 | 七月七 | 时调 | 百代 | 33331 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 王红宝 | 热客跪门 | 时调 | 百代 | 33302 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 王红宝 | 大西厢 | 京韵大鼓 | 百代 | 33303 | | 约民国六年 | |
| 王红宝 | 哭五更 | 时调 | 物克多 | | | | |
| 王红宝 | 卖油郎独占花魁女 | 京韵大鼓 | 物克多 | 42381 | | 二十世纪一十年代中期 | |
| 王讽詠 | 三顾茅庐 | 西河大鼓 | 百代 | 33752 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 王讽詠 | 绕口令 | 西河大鼓 | 百代 | 33751 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 王兆麟 | 小上寿<br>劝人方 | 太平歌词 | 胜利 | 54038 | | 约民国十九年 | |
| 王兆麟　吉坪三 | 绕口令 | 相声 | 胜利 | 54039 | | 约民国十九年 | |
| 王兆麟 | 韩信算卦 | 太平歌词 | 胜利 | | | 约民国十九年 | |
| 王佩臣 | 小寡妇思夫 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54998B | | 民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 叉杆吃醋(1-3) | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54960<br>54998A | | 民国二十五年 | |

（续表六）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 王佩臣 | 蓝桥会 | 乐亭大鼓 | 昆仑 | 25038 | | 民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 玉堂春 | 乐亭大鼓 | 百代 | | | | |
| 王佩臣 | 劝嫖交友 | 乐亭大鼓 | 百代 | 34435 | | 约民国二十一年 | |
| 王佩臣 | 劝嫖交友 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54959 | | 约民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 红月娥(1-4) | 乐亭大鼓 | 百代 | | | 约民国三十一年 | |
| 王佩臣 | 朱买臣休妻 | 乐亭大鼓 | 昆仑 | 25058 | | 约民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 朱买臣休妻 | 乐亭大鼓 | 中央 | 25058 | G15 | 约民国二十五年 | 复制昆仑片 |
| 王佩臣 | 妓女上坟 | 乐亭大鼓 | 百代 | | | 约民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 妓女自叹 | 乐亭大鼓 | 百代 | 34797 | | 约民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 妓女悲秋 | 乐亭大鼓 | 百代 | 34377 | | 约民国二十五年 | |
| 王佩臣 | 独占花魁 | 乐亭大鼓 | 百代 | | | | |
| 王佩臣 | 情人顶嘴(1-4) | 乐亭大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 王秀云 | 小化缘 | 莲花落 | 胜利 | | | | |
| 王秀云 | 四大卖 | 莲花落 | 胜利 | 54105 | | 约民国十九年 | |
| 王秀云 | 绣长衫 | 莲花落 | 胜利 | 54104 | | 约民国十九年 | |
| 王美玉　王爱玉 | 游虎丘 | 苏滩 | 开明 | 54035AB | | | |
| 王艳芬 | 十女夸夫(1-4) | 西河大鼓 | 百乐 | | H834<br>H835 | 约民国三十年 | |
| 王艳芬 | 赵五娘寻夫(1-4) | 西河大鼓 | 百乐 | | | 约民国二十七年 | 复制国乐片 |
| 王艳芬 | 赵五娘 | 西河大鼓 | 百乐 | | | 约民国三十年 | |
| 王全福 | 母女会 | 时调 | 物克多 | 42381A | | 约民国初年 | |

（续表七）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 王瑞喜 | 王二姐思夫 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33785 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 王瑞喜 | 劝嫖交友 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33692 | | 约民国十年 | 钻针 |
| 王瑞喜 | 妓女告状 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33784 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 王瑞喜 | 妓女悲秋 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33669 | | 约民国二十年 | 钻针 |
| 王瑞喜 | 宝玉探病 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33786 | | 约民国二十一年 | 钻针 |
| 王毓宝 | 大寨步步高 | 天津时调 | 中国 | M2040 | | | 密纹 |
| 王毓宝 | 毛主席送我上讲台 | 天津时调 | 中国 | BM10039 | | | 薄膜密纹 |
| 王毓宝 | 红岩颂 | 天津时调 | 中国 | BM10252 | | | 薄膜密纹 |
| 王毓宝 | 军民鱼水情 | 天津时调 | 中国 | M2040 | | | 密纹 |
| 王毓宝 | 诉苦参军 | 天津时调 | 中国 | BM10072 | | | 薄膜密纹 |
| 王毓宝 | 踢毽<br>秋景 | 天津时调 | 中国 | 4-3478 | 590999<br>591000 | 1959 年 | |
| 卢永爱　大老黑 | 凤仪亭 | 河南坠子 | 歌林 | | | | |
| 卢永爱　大老黑 | 鸿雁捎书 | 河南坠子 | 歌林 | | | | |
| 卢湘卿 | 胡作非为 | 单弦 | 百代 | 33792 | | 约民国二十一年 | 钻针 |
| 石慧儒 | 二上庐山 | 单弦 | 中国 | | | | |
| 石慧儒 | 风雨归舟<br>松月绕 | 单弦 | 中国 | 5-5996 | 630210<br>630211 | 1963 年 | |
| 石慧儒 | 杜十娘 | 单弦 | 中国 | | | | 密纹 |
| 石慧儒 | 特等劳模张淑云 | 单弦 | 中国 | | | 1952 年 | |
| 石慧儒 | 游春 | 单弦 | 中国 | | | | |
| 石慧儒 | 鞭打芦花 | 单弦 | 中国 | | | | |

（续表八）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 田玉琴 | 热客顶嘴 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 田玉琴 | 妓女思想 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 白凤鸣 | 二本战岱（代）州<br>七星灯 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 白凤鸣 | 三本战长沙 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 白凤鸣 | 建文帝出家 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 白凤鸣 | 打鼓骂曹 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 白凤鸣 | 罗成叫关 | 京韵大鼓 | 胜利 | 54362 | | 约民国二十一年 | |
| 白凤鸣 | 战岱（代）州 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 白云鹏 | 凤仪亭 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 白云鹏 | 方孝孺骂燕王 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 白云鹏 | 白帝城 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 白云鹏 | 太虚幻境 | 京韵大鼓 | 长城 | 32042 | 3269<br>3270 | 约民国二十年 | |
| 白云鹏 | 孟姜女 | 京韵大鼓 | 蓓开 | BK4132 | 91302<br>91303 | 约民国二十三年 | 再版黑芯 |
| 白云鹏 | 探晴雯 | 京韵大鼓 | 蓓开 | BK4130 | 91306<br>91307 | 约民国二十三年 | 再版黑芯 |
| 白云鹏 | 探晴雯 | 京韵大鼓 | 蓓开 | 34978 | 91306<br>91307 | 约民国二十三年 | |
| 白云鹏 | 长坂坡 | 京韵大鼓 | 百代 | 33290 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 白云鹏 | 刺虎 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | | |
| 白云鹏 | 金定骂城 | 京韵大鼓 | 百代 | 33291 | | 约民国六年 | 钻针 |

（续表九）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 白云鹏 | 哭祖庙 | 京韵大鼓 | 高亭 | 233437 | 547<br>548 | 约民国二十三年 | |
| 白云鹏 | 黛玉归天 | 京韵大鼓 | 蓓开 | 34951 | | 约民国二十三年 | |
| 白云鹏 | 黛玉焚稿 | 京韵大鼓 | 高亭 | 233412 | | 约民国二十三年 | |
| 白云鹏 | 霸王别姬 | 京韵大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 老倭瓜 | 大杂烩 | 滑稽大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 老倭瓜 | 劝国民 | 滑稽大鼓 | 高亭 | 233438 | 551<br>552 | 约民国二十三年 | |
| 老倭瓜 | 蓝桥会 | 滑稽大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 老倭瓜 | 改良灯下劝夫 | 滑稽大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 老倭瓜 | 吕蒙正教学 | 滑稽大鼓 | 高亭 | | | | |
| 老倭瓜 | 拴娃娃 | 滑稽大鼓 | 高亭 | | | | |
| 老倭瓜 | 蒋干盗书 | 滑稽大鼓 | 长城 | | | 约民国二十年 | |
| 老倭瓜 | 醒世金铎 | 滑稽大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 朱玺珍 | 宝玉哭黛玉 | 东北大鼓 | 胜利 | 54935 | | 约民国二十五年 | |
| 朱玺珍 | 高君保下南唐 | 东北大鼓 | 胜利 | 42107 | | 约民国二十六年 | |
| 朱玺珍 | 密涧（芈建）游宫 | 东北大鼓 | 胜利 | 54934 | | 约民国二十五年 | |
| 朱玺珍 | 黛玉望月 | 东北大鼓 | 胜利 | 54999 | | 民国二十五年 | |
| 乔利元 | 白猿偷桃 | 河南坠子 | 胜利 | 54741 | | 约民国二十四年 | |

（续表十）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 乔利元 | 李存孝夺篙 | 河南坠子 | 胜利 | 54782 | | 约民国二十四年 | |
| 乔利元 | 洛阳桥 | 河南坠子 | 胜利 | 54654 | | 约民国二十三年 | |
| 乔清秀 | 三堂会审 | 河南坠子 | 胜利 | 54610 | | 约民国二十三年 | |
| 乔清秀　乔利元 | 马前泼水 | 河南坠子 | 胜利 | 54793 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 凤仪亭 | 河南坠子 | 中国 | 7217 | | 约民国二十三年 | 复制54644 |
| 乔清秀 | 摔镜架 | 河南坠子 | 胜利 | 54611 | | 约民国二十三年 | |
| 乔清秀　乔利元 | 吕蒙正赶斋 | 河南坠子 | 胜利 | 54742 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 凤仪亭 | 河南坠子 | 胜利 | 54644 | | 约民国二十三年 | |
| 乔清秀 | 双锁山 | 河南坠子 | 胜利 | 54646 | | 约民国二十三年 | |
| 乔清秀 | 蓝桥会 | 河南坠子 | 胜利 | 54756 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 关王庙 | 河南坠子 | 胜利 | 54780 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 改良拴娃娃 | 河南坠子 | 昆仑 | 25031 | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 因果报 | 河南坠子 | 胜利 | 54781 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 宝钗扑蝶 | 河南坠子 | 胜利 | 54856 | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 河北寻兄 | 河南坠子 | 胜利 | 54856 | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 昭君出塞 | 河南坠子 | 胜利 | 54855 | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 韩湘子度林英 | 河南坠子 | 胜利 | 54654 | | 约民国二十三年 | |

（续表十一）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 乔清秀 | 密涧（芈建）<br>游宫 | 河南<br>坠子 | 胜利 | 54764 | | 约民国二十四年 | |
| 乔清秀 | 密涧（芈建）<br>游宫 | 河南<br>坠子 | 昆仑 | 25029 | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 小寡妇上坟 | 河南<br>坠子 | 昆仑 | | | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 小寡妇上坟 | 河南<br>坠子 | 宝利 | 18724 | K172<br>K173 | 约民国二十五年 | |
| 乔清秀 | 改良拴娃娃 | 河南<br>坠子 | 宝利 | 18725 | | 约民国二十五年 | |
| 华子元 | 醉归吵家 | 相声<br>（戏迷传） | 国乐 | 20109 | K172<br>K173 | 约民国二十年 | |
| 华子元 | 戏迷传<br>戏迷闹学 | 相声<br>（戏迷传） | 百代 | 34382 | 851<br>852 | 约民国二十年 | |
| 华韵芳 | 大雁捎书 | 梅花<br>大鼓 | 百代 | 33802 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 华韵芳 | 黛玉悲秋 | 梅花<br>大鼓 | 百代 | 33803 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 刘文亨　班德贵 | 杂谈地方戏 | 相声 | 中国 | BM10193<br>10194 | | | 薄膜<br>密纹 |
| 刘文斌 | 刘公案（1-8） | 京东<br>大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 刘文斌 | 拆西厢 | 京东<br>大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 刘文斌 | 郭子仪庆寿<br>（1-4） | 京东<br>大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 刘文斌 | 摔镜架（1-4） | 京东<br>大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 刘文斌 | 隋炀帝望琼<br>花（1-4） | 京东<br>大鼓 | 国乐 | C20062<br>C20063 | | 约民国二十七年 | |
| 刘文斌 | 庄子扇坟 | 京东<br>大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 刘玉琴 | 叹青楼 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 刘玉琴 | 拆西厢 | 时调 | 蓓开 | | | | |

（续表十二）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘问霞 | 小拜年 | 东北大鼓 | | | | | |
| 刘问霞 | 西厢记红娘下书 | 东北大鼓 | | | | | |
| 刘问霞 | 金定观星 | 东北大鼓 | | | | | |
| 刘问霞 | 宝玉探病(1-4) | 东北大鼓 | 百代 | 34574 ABCD | | 约民国二十二年 | |
| 刘宝全 | 二本宁武关 | 京韵大鼓 | 高亭 | OD3103 | 83 84 | 民国十四年 | 再版 |
| 刘宝全 | 八喜 八爱 | 大鼓书 | 百代 | 32540 32541 | | 清光绪三十四年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 大西厢 | 京韵大鼓 | 百代 | 33742 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 大西厢(1-6) | 京韵大鼓 | 百代 | 35089 35090 35091 | | 约民国二十五年 | |
| 刘宝全 | 马鞍山 | 京韵大鼓 | 百代 | 33664 | | 约民国十年 | |
| 刘宝全 | 丑末寅初 | 京韵大鼓 | 胜利 | 43819 | | 约民国十八年 | |
| 刘宝全 | 长坂坡 | 京韵大鼓 | 蓓开 | BK4126 | 91385 | 约民国二十三年 | 再版 |
| 刘宝全 | 长沙对刀 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国十四年 | |
| 刘宝全 | 头本宁武关 | 京韵大鼓 | 百代 | 33663 | | 约民国十年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 白帝城 | 京韵大鼓 | 高亭 | 233447 | 660 661 | 约民国十四年 | |
| 刘宝全 | 古城相会 | 京韵大鼓 | 百代 | 33741 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 古城会 | 京韵大鼓 | 蓓开 | BK4127 | 91382 91383 | 约民国二十三年 | 再版 |
| 刘宝全 | 李逵夺鱼 | 京韵大鼓 | 蓓开 | BK4128 | 91340 91341 | 约民国二十三年 | 再版 |

（续表十三）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘宝全 | 乌龙院 | 京韵大鼓 | 胜利 | 43818 | . | 约民国十八年 | |
| 刘宝全 | 乌龙院 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 百山图 | 京韵大鼓 | 高亭 | 24056 | 81 82 | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 华容道 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 闹江州 | 京韵大鼓 | 百代 | 33354 | | 约民国七年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 闹江州 | 京韵大鼓 | 高亭 | 233409 | 650 651 | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 战长沙 | 京韵大鼓 | 百代 | 33353 | | 约民国七年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 单刀会(1-4) | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 单刀会 | 京韵大鼓 | 百代 | 33740 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 刘宝全 | 审头刺汤 | 京韵大鼓 | 国乐 | | K169 | 约民国二十七年 | |
| 刘宝全 | 南阳关 | 京韵大鼓 | 百代 | 33743 | | 约民国十一年 | |
| 刘宝全 | 活捉三郎 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 徐母骂曹 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | 约民国二十三年 | |
| 刘宝全 | 游武庙 | 京韵大鼓 | 胜利 | 43820 | | 约民国十八年 | |
| 刘宝全 | 博望坡 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | 约民国二十三年 | |
| 刘宝全 | 群英会 | 京韵大鼓 | 高亭 | | | 约民国二十四年 | |
| 刘宝全 | 截江夺斗 | 京韵大鼓 | 高亭 | 24054 | 77 78 | 民国十四年 | |

（续表十四）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘俊海 | 洪月娥做梦(1-4) | 平谷调 | 百乐 | | | 约民国三十年至三十二年 | |
| 刘俊海 | 情人顶嘴(1-4) | 平谷调 | 百乐 | | | 约民国三十年至三十二年 | |
| 刘俊海 | 鞭打芦花(1-4) | 平谷调 | 百乐 | | | 约民国三十年至三十二年 | |
| 刘俊海 | 蓝桥会(1-4) | 平谷调 | 百乐 | H43 H44 | KP73 74 75 76 | 约民国三十年至三十二年 | 自弹自唱 |
| 刘俊海 | 八姐游春 | 平谷调 | 百乐 | | | 约民国三十年至三十二年 | |
| 刘俊海 | 从良后悔 | 平谷调 | 丽歌 | 46070 | 5722 5723 | 约民国二十五年 | |
| 刘俊海 | 从良后悔 | 平谷调 | 百乐 | | | 约民国三十年至三十二年 | |
| 刘宝瑞 | 翻一番 | 单口相声 | 中国 | | | | |
| 巩玉荣 | 空城计 | 河南坠子 | 歌林 | | | | |
| 巩玉荣 | 度林英<br>密涧（半建）<br>游宫 | 河南坠子 | 歌林 | | | | |
| 吉坪三 | 戏迷传 | 相声 | 丽歌 | | | 约民国二十五年 | |
| 吉坪三 | 傻子转文 | 相声 | 丽歌 | | | 约民国二十五年 | |
| 吉坪三 | 打游歌 | 相声 | 丽歌 | 46021 | | | |
| 吉坪三　王兆麟 | 姐夫戏小姨对对子 | 相声 | 胜利 | | | | |
| 吉坪三 | 百家姓 | 太平歌词 | 胜利 | | | | |
| | 绕口令 | 相声 | | | | | |
| 汤瞎子　田瘸子 | 口技 | 口技 | 百代 | | | | |
| 孙大玉 | 小黑牛 | 梨花大鼓 | 百代 | 33834 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 孙呈海 | 三下南唐 | 西河大鼓 | 国乐 | | K179 | 约民国二十八年 | |
| 孙是娥　刘子云 | 夫妻相争 | 申曲 | 高亭 | | | | |

（续表十五）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 孙是娥　刘子云 | 败子回头 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 孙是娥　刘子云 | 怕家婆<br>捉蚜虫 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 孙是娥　刘子云 | 摘石榴 | 申曲 | 高亭 | | | | |
| 何质臣 | 风雨归舟<br>秋声赋 | 单弦 | 物克多 | 43377 | | 约民国十二年至十四年 | |
| 何质臣 | 秋声赋<br>春景 | 单弦 | 百代 | | | | |
| 何质臣 | 秋瑾就义(1-4) | 单弦 | 百代 | | | | |
| 何质臣 | 莲英被害 | 单弦 | 百代 | 33696 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 何质臣 | 莲英被害 | 单弦 | 胜利 | | | | |
| 何质臣 | 翠屏山 | 单弦 | 胜利 | | | | |
| 何质臣 | 翠屏山<br>才子佳人 | 单弦 | 高亭 | | | | |
| 何质臣 | 翠屏山<br>风流焰口 | 单弦 | 百代 | 33695 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 何质臣 | 蝴蝶梦 | 单弦 | 胜利 | | | | |
| 佟寿芝 | 改良劝妓女 | 乐亭大鼓 | 胜利 | 54217 | | 约民国二十年 | |
| 佟寿芝 | 寒石记 | 乐亭大鼓 | 百代 | 34414 | 863 | 约民国二十年 | |
| 陆倚琴 | 打虎上山 | 京韵大鼓 | 中国 | M2114 | | | 密纹 |
| 阿铁山 | 风雨归舟<br>反秋声赋 | 单弦 | 百代 | | | | |
| 阿铁山 | 金山寺 | 单弦 | 百代 | | | | |
| 阿鉴如 | 劝新娘 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 阿鉴如　广少如 | 北平童谣 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 阿鉴如　广少如<br>王文卿　王秀珍 | 万寿香<br>梅花鹿 | 单弦 | 歌林 | | | | 群曲 |
| 陈银如 | 妓女做梦 | 京韵大鼓 | 百代 | 33335 | | 约民国七年 | 钻针 |
| 邱聘卿 | 采桑 | 拉戏 | 百代 | 33294 | | 约民国六年 | 钻针 |

（续表十六）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 邱翠花 | 活捉三郎 | 京韵大鼓 | 百代 | | | | 钻针 |
| 邱翠花 | 战长沙<br>坐宫 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | 钻针 |
| 花四宝 | 劝黛玉 | 梅花大鼓 | 胜利 | 54704A | | 约民国二十四年 | |
| 花四宝　卢成科<br>阮文禄 | 苏武牧羊<br>鬼捶腿 | 巧变丝弦 | | 54704B | | 约民国二十四年 | |
| 花四宝 | 杏元和番 | 梅花大鼓 | 胜利 | 54703 | | 约民国二十四年 | |
| 花四宝 | 妓女自叹 | 梅花大鼓 | 胜利 | 54702 | | 约民国二十四年 | |
| 花四宝 | 鸿雁捎书 | 梅花大鼓 | 胜利 | 54761 | | 约民国二十四年 | |
| 花四宝 | 王二姐思夫 | 梅花大鼓 | 胜利 | 54762 | | 约民国二十四年 | |
| 花艳春 | 拆西厢 | 梅花大鼓 | | | | | |
| 花桂宝 | 摔镜架 | 莲花落 | 高亭 | 26600 | 347<br>348 | 约民国十九年 | |
| 花慧宝 | 摔镜架 | 莲花落 | 孔雀 | | | 约民国二十六年 | |
| 宋二荣 | 独占花魁 | 京韵大鼓 | 百代 | 32644 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 宋二荣 | 游武庙 | 京韵大鼓 | 百代 | 32643 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 张小轩 | 马大帅夺杨村 | 京韵大鼓 | 百代 | 33805 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 张小轩 | 改良劝夫 | 京韵大鼓 | 百代 | | | | |
| 张小轩 | 华容道 | 京韵大鼓 | 百代 | | | | 钻针 |
| 张小轩 | 西太后起銮 | 京韵大鼓 | 百代 | 33806 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 张小轩 | 灯下劝夫 | 京韵大鼓 | 百代 | 32581 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |

（续表十七）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 张小轩 | 草船借箭<br>华容道 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | 32582 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 张小轩 | 草船借箭<br>华容道 | 京韵<br>大鼓 | 丽歌 | | | 约清光绪<br>三十四年 | |
| 张小轩 | 游武庙<br>单刀会 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | 32579<br>32580 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 张君 沈君 | 学梆子 | 相声 | 丽歌 | | | 约民国二十五年 | |
| 张寿臣 陶湘如 | 开粥场 | 相声 | 高亭 | OD3059 | 646<br>647 | 约民国二十四年 | 再版 |
| 张寿臣 陶湘如 | 地理图 | 相声 | 胜利 | 54116 | | 约民国二十年 | |
| 张寿臣 陶湘如 | 寿比南山<br>（念善歌） | 相声 | 高亭 | | | | |
| 张寿臣 陶湘如 | 歪讲三字经<br>歪讲百家姓 | 相声 | 胜利 | 54114 | | 约民国二十年 | |
| 张寿臣 陶湘如 | 卖春联 | 相声 | 胜利 | 54115 | | 约民国二十年 | |
| 张志宽 | 三打白骨精 | 快板书 | 中国 | BM10284 | | | 密纹 |
| 张志宽 | 油海长虹 | 快板书 | 中国 | M2272 | | | 密纹 |
| 张金石 | 拆西厢<br>南阳关 | 天津<br>大鼓 | | | | | |
| 张金环 | 蓝桥会 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | 32794 | | 约清宣统二年 | 钻针 |
| 张金秀 | 后悔 | 时调 | 克纶便 | | | 约清宣统年间 | 单面 |
| 张浩然 | 戏迷传 | 相声 | 丽歌 | 46035 | 5518<br>5519 | 约民国二十五年 | |
| 张麻子 万人迷 | 巧对春联<br>喽封钱粮 | 相声 | 百代 | 32574<br>32575 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 张麻子 万人迷 | 发卖春联<br>灯谜隐语 | 相声 | 百代 | 32572<br>32573 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 张翠荣 | 喜荣归<br>七月七 | 时调 | 百代 | 32585<br>32586 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 杜利顺 | 妓女思乡 | 时调 | 百代 | | | | |
| 杜顺喜 | 鞭打芦花<br>草船借箭 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | 32561<br>32562 | | 约清光绪<br>三十四年 | 钻针 |
| 杜贞福 果万林 | 客先生算命 | 拆唱<br>八角鼓 | 百代 | | | | |

（续表十八）

| 演　唱　者 | 曲　　目 | 曲　种 | 出版者 | 片　号 | 版　号 | 年　代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 杜贞福　果万林 | 汾河湾 | 拆唱<br>八角鼓 | 百代 | | | | |
| 杨莲琴 | 马前泼水 | 乐亭<br>大鼓 | 胜利 | 54476 | | 约民国二十二年 | |
| 杨莲琴 | 改良花魁 | 乐亭<br>大鼓 | 胜利 | 54496 | | 约民国二十二年 | |
| 杨莲琴 | 拆白党寻花 | 乐亭<br>大鼓 | 胜利 | 54502 | | 约民国二十二年 | |
| 杨莲琴 | 妓女悲秋 | 乐亭<br>大鼓 | 胜利 | 54521 | | 约民国二十二年 | |
| 杨莲琴 | 孟姜女寻夫 | 乐亭<br>大鼓 | 胜利 | 54513 | | 约民国二十二年 | |
| 杨银桂 | 八仙庆寿 | 梨花<br>大鼓 | 百代 | 33327 | | 约民国六年 | |
| 杨翠福 | 闹五更 | 时调 | 克纶便 | 60310X | | 约清光绪<br>三十一年 | |
| 李万兴 | 吹洋号<br>风流焰口 | 巧变<br>丝弦 | 百代 | 32649<br>32650 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 李万兴 | 巧变丝弦 | 巧变<br>丝弦 | 百代 | 32619 | | 约清宣统元年 | 钻针 |
| 李大玉 | 黛玉葬花 | 梨花<br>大鼓 | 高亭 | 25176 | 433<br>434 | 约民国二十一年 | |
| 李兰芳(舫) | 七擒孟获 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | | | | |
| 李兰芳(舫) | 连环计 | 京韵<br>大鼓 | 百代 | | | | |
| 李润杰　张志宽 | 立井架 | 快板书 | 中国 | BM574 | | | 薄膜 |
| 周菊娥 | 七擒孟获<br>扫松 | 京剧<br>清唱 | 高亭 | 24181 | 450<br>451 | 约民国<br>二十一年 | 该演员在杂耍场演出 |
| 周菊娥 | 七擒孟获<br>扫松 | 京剧<br>清唱 | 百代 | 33681 | | 约民国十年 | 钻针<br>该演员在杂耍场演出 |

（续表十九）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 苑丽(里)凤 | 小黑驴 | 河南坠子 | 胜利 | 42117 | | 约民国二十六年 | |
| 林全喜 | 三戏五更 | 时调 | 物克多 | 42320A | | 约民国初年 | |
| 林红玉 | 大西厢 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 林红玉 | 宁武关 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 林红玉 | 刺汤 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 林翠福 | 学热客 | 时调 | | | | | |
| 屈祥利 | 照花台 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 屈祥利 | 麻衣神相 | 单弦 | 歌林 | | | | |
| 金万昌 | 大观园 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 金万昌 | 宝玉劝黛玉 | 梅花大鼓 | 高亭 | | | | |
| 金万昌 | 指日高升 | 梅花大鼓 | 胜利 | | | | |
| 金万昌 | 鸿雁捎书 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 金万昌 | 摔镜架 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 金万昌 | 黛玉归天 | 梅花大鼓 | 胜利 | | | | |
| 金万昌 | 黛玉葬花 | 梅花大鼓 | 高亭 | | | | |
| 金子　银子 | 打莲香<br>八仙上寿 | 荡调 | 高亭 | 24197 | | | |
| 金子　银子 | 渔家乐<br>说西话 | 荡调 | 蓓开 | | | | |
| 金　环 | 指日高升 | 梅花大鼓 | 宝利 | 18029 | | 约民国二十五年 | |
| 金玉芳 | 华容道 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |

（续表二十）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 金玉芳 | 活捉张三郎 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 金玉芳 | 雪艳刺汤勤 | 京韵大鼓 | 胜利 | | | | |
| 金桂宝 | 七月七 | 时调 | 百代 | 32793 | | 约清宣统二年 | 钻针 |
| 金桂宝 | 丑末寅初 | 京韵大鼓 | 百代 | 32792 | | 约清宣统二年 | 钻针 |
| 金福 | 石摇(十窑)<br>嫖客收心 | 时调 | 百代 | 32590<br>32591 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 金福 | 学热客<br>怯跳槽 | 时调 | 百代 | 32592<br>32593 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 荣剑尘 | 百宝箱 | 单弦 | 昆仑 | 25045 | | 约民国二十五年 | |
| 荣剑尘 | 沉香床 | 单弦 | 昆仑 | | | 约民国二十五年 | |
| 荣剑尘 | 摩登遗恨 | 单弦 | 昆仑 | 25043 | | 约民国二十五年 | |
| 津郡票友 | 五音联弹<br>十不闲 | 梅花大鼓<br>十不闲 | 百代 | 32588<br>32589 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 姚俊英 | 闹洞房 | 河南坠子 | 国乐 | C20108 | | 约民国二十七年 | |
| 姚俊英 | 剑阁闻铃 | 河南坠子 | 国乐 | 5069 | K174<br>K175 | 约民国二十七年 | |
| 姚雪芬 | 风雨行 | 乐亭大鼓 | 中国 | BM530 | | | 薄膜 |
| 小彩舞 | 林冲发配 | 京韵大鼓 | 中国 | 52230 | | | |
| 小彩舞 | 丑末寅初 | 京韵大鼓 | 中国 | | | | |
| 小彩舞 | 丑末寅初 | 京韵大鼓 | 国乐 | | | 民国二十七年 | |
| 小彩舞 | 红梅阁 | 京韵大鼓 | 国乐 | | K130 | 民国二十七年 | |
| 小彩舞 | 博望坡 | 京韵大鼓 | 国乐 | | | 民国二十七年 | |
| 小彩舞 | 剑阁闻铃 | 京韵大鼓 | 国乐 | | | 民国二十七年 | |

（续表二十一）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 小彩舞 | 剑阁闻铃 | 京韵大鼓 | 中国 | | | | 密纹 |
| 小彩舞 | 独胆英雄吕松山 | 京韵大鼓 | 中国 | | | | |
| 小彩舞 | 桃花庄(1-4) | 京韵大鼓 | 中国 | | | | |
| 小彩舞 | 野猪林 | 京韵大鼓 | 中国 | | | | |
| 架冬瓜 | 丑妞出阁 | 滑稽大鼓 | 太平 | | | 约民国二十九年 | |
| 钟香云 | 小下棋<br>盼情人 | 时调 | 胜利 | 54216 | | 约民国二十年 | |
| 钟香云 | 叉杆坐狱<br>照花台 | 时调 | 胜利 | | | | |
| 钟香云 | 光棍哭妻 | 时调 | 胜利 | | | | |
| 钟香云 | 宝玉探病 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 钟香云 | 黛玉悲秋 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 赵大玉 | 古城会 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54877 | | 约民国二十五年 | |
| 赵小福 | 秦楼悲秋 | 时调 | 百代 | | | | |
| 赵小福 | 秦楼悲秋 | 时调 | 胜利 | 54100 | | 约民国十九年 | |
| 赵小福 | 叉杆解狱 | 时调 | 百代 | 34522 | 963<br>964 | 约民国二十一年 | |
| 赵小福 | 叉杆解狱 | 时调 | 胜利 | | | | |
| 赵小福 | 后续三更 | 时调 | 昆仑 | | | | |
| 赵小福 | 人辰石摇(十窑) | 时调 | 昆仑 | | | | |
| 赵小福 | 反挑眼 | 时调 | 高亭 | | | | |
| 赵小福 | 双顶嘴 | 时调 | 高亭 | | | | |
| 赵小福 | 学热客 | 时调 | 昆仑 | | | | |
| 赵小福 | 妓女五更 | 时调 | 百代 | | | | |
| 赵小福 | 喜荣归 | 时调 | 胜利 | 54101 | | 约民国十九年 | |

（续表二十二）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 赵宝玉 | 情人顶嘴 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33787 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 赵宝玉 | 韩湘子度林英 | 乐亭大鼓 | 百代 | 33788 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 赵宝翠 | 七月七 | 时调 | 胜利 | 54151 | | 约民国十九年 | |
| 赵宝翠 | 妓女托梦 | 时调 | 胜利 | 54095 | | 约民国十九年 | |
| 赵宝翠 | 妓女思想 | 时调 | 胜利 | 54094 | | 约民国十九年 | |
| 王宝翠（赵宝翠） | 妓女自叹 | 京韵大鼓 | 百代 | 32599 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 赵宝翠 | 妓女托梦 | 时调 | 百代 | 33845 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 赵宝翠 | 妓女想思 | 时调 | 百代 | 32598 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 赵素兰 | 光棍着急 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 赵素兰　张淑琴 | 三堂会审 | 京韵大鼓 | 蓓开 | | | | |
| 赵莲卿 | 十爱夸夫 | 乐亭大鼓 | 高亭 | | | | |
| 赵莲卿 | 妓女告状 | 乐亭大鼓 | 高亭 | | | | |
| 夏荷生 | 三笑（刁吃图） | 弹词 | 胜利 | | | | |
| 夏荷生 | 三笑（笑秋香） | 弹词 | 胜利 | | | | |
| 夏荷生 | 三笑（周文宾上堂楼） | 弹词 | 高亭 | | | | |
| 夏荷生 | 描金凤（汪宣扮死人） | 弹词 | 胜利 | | | | |
| 夏荷生 | 描金凤（换监） | 弹词 | 高亭 | | | | |
| 夏荷生 | 描金凤（探监） | 弹词 | 高亭 | | | | |
| 高六顺 | 许仙游湖 | 天津大鼓书 | | | | | 即京韵大鼓 |
| 高六顺 | 鸿雁捎书 | 大鼓 | 百代 | 32567 | | 约清光绪三十四年 | 即京韵大鼓 |

（续表二十三）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 高五姑 | 七月七 | 时调 | 百代 | 34384 | | 约民国二十年 | |
| 高五姑 | 叹时局 | 时调 | 百代 | 33301 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 高五姑 | 妓女悲秋 | 时调 | 百代 | 33300 | | 约民国六年 | 钻针 |
| 高五姑 | 妓女悲秋 | 时调 | 高亭 | 24501 | 349<br>350 | 约民国十九年 | |
| 高五姑 | 哭五更 | 时调 | 百代 | | | | 钻针 |
| 高五姑 | 喜荣归 | 时调 | 百代 | 34345 | | 约民国二十年 | |
| 高五姑 | 七月七 | 时调 | 百代 | 34384 | | 约民国二十年 | |
| 郭小霞 | 劝妓女 | 时调 | 百代 | 35305 | | 约民国二十六年 | |
| 荷花女 | 饽饽阵 | 太平歌词 | 胜利 | 42188 | | 约民国三十年 | |
| 贾玉(钰)文 | 解狱 | 时调 | | | | | |
| 贾凤祥 | 摔镜架 | 梅花大鼓 | 百代 | | | | |
| 笑然居士 | 三娘教子 | 单弦拉戏 | 胜利 | 54078 | | 约民国十九年 | |
| 笑然居士 | 四郎探母 | 单弦拉戏 | 胜利 | 54080 | | 约民国十九年 | |
| 笑然居士 | 武家坡 | 单弦拉戏 | 胜利 | 54079 | | 约民国十九年 | |
| 黄二顺 | 尼姑下山 | 时调 | | | | | |
| 黄二顺 | 学热客 | 时调 | 克纶便 | 60225X | | 约清光绪三十年 | |
| 商业兴 | 武大郎 | 山东琴书 | 百乐 | | | 约民国三十年 | |
| 商业兴　商振清 | 八仙庆寿 | 山东琴书 | 百乐 | H826<br>H827 | D53 54<br>D55 56 | 约民国三十年至三十一年 | |
| 常旭九 | 秦琼观阵 | 明公快书 | 高亭 | 24195 | 448<br>449 | 约民国二十一年 | 即联珠快书 |
| 常宝霆　王佩元 | 挖宝 | 相声 | 中国 | BM20160<br>BM20161 | | | 薄膜 |
| 常澍田 | 八花八典<br>风雨归舟 | 单弦 | 胜利 | | | | 岔曲 |
| 常澍田 | 马介甫 | 单弦 | 百代 | 35072 | | 约民国二十五年 | |

（续表二十四）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 常澍田 | 大春景<br>八花八典 | 单弦 | 蓓开 | | | | 岔曲 |
| 常澍田 | 五圣朝天 | 单弦 | 高亭 | 24801 | 325<br>326 | 约民国十九年 | |
| 常澍田 | 风雨归舟<br>百戏名 | 单弦 | 高亭 | 24800 | 327<br>328 | 约民国十九年 | 岔曲 |
| 常澍田 | 杜小雷 | 单弦 | 蓓开 | | | | |
| 常澍田 | 金山寺 | 单弦 | 胜利 | 54155 | | 约民国二十年 | |
| 常澍田 | 武松杀嫂 | 单弦 | 胜利 | | | | |
| 常澍田 | 挑帘裁衣 | 单弦 | 百代 | 35255 | | 约民国二十六年 | |
| 常澍田 | 胭脂 | 单弦 | 百代 | 35004 | | 约民国二十五年 | |
| 银姑娘 | 小黑驴<br>龙凤配 | 梨花大鼓 | 胜利 | 54092 | | 约民国十九年 | |
| 银姑娘 | 黛玉悲秋 | 梨花大鼓 | 胜利 | | | 约民国十九年 | |
| 傅东亮　张佩凤 | 拔牙 | 天津快板 | 中国 | BM463 | | | 薄膜 |
| 谢瑞芝　高玉峰 | 新名词<br>菜单子 | 相声 | 百代 | 33670<br>33671 | | 约民国十年 | 钻针 |
| 谢瑞芝　高玉峰 | 八扇屏<br>洋药方 | 相声 | 百代 | 33698<br>33697 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 谢大玉 | 自强传<br>小黑驴 | 梨花大鼓 | 百代 | 32577<br>32578 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 谢大玉 | 昭君出塞 | 梨花大鼓 | 百代 | 32579 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 葛文通 | 大姑娘要婆婆 | 时调 | 百代 | 33841 | | 约民国十三年 | 钻针 |
| 葛文通 | 撒大泼 | 时调 | 胜利 | 54089 | | 约民国十九年 | |
| 葛恒泉 | 温酒斩华雄 | 联珠快书 | 百代 | | | | |
| 葛恒泉 | 截江夺斗 | 联珠快书 | 百代 | | | | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 三堂会审 | 河南坠子 | 蓓开 | | | | |

（续表二十五）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 董桂枝(芝) | 马鞍山 | 河南坠子 | 昆仑 | 25059 | | 约民国二十五年 | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 马前泼水 | 河南坠子 | 高亭 | 233810 | 737<br>738 | 约民国二十五年 | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 女起解 | 河南坠子 | 胜利 | 54613 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 王员外休妻 | 河南坠子 | 胜利 | 54647 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 火烧绵山 | 河南坠子 | 高亭 | | | | |
| 董桂枝(芝) | 古城训弟 | 河南坠子 | 高亭 | | | | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 蓝桥会 | 河南坠子 | 胜利 | 54612 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 刘备哭灵 | 河南坠子 | 胜利 | 54608 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 问路斩樵 | 河南坠子 | 胜利 | 54648 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 朱买臣休妻 | 河南坠子 | 胜利 | 54651 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 罗成算卦 | 河南坠子 | 高亭 | | | | |
| 董桂枝(芝)<br>程玉兰 | 相府借粮 | 河南坠子 | 胜利 | 54650 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 苏三起解 | 河南坠子 | 昆仑 | 25039 | | 约民国二十五年 | |
| 董桂枝(芝) | 祝英台闹五更 | 河南坠子 | 蓓开 | | | | |
| 董桂枝(芝) | 哭祖庙 | 河南坠子 | 蓓开 | | | | |
| 董桂枝(芝) | 徐母骂曹 | 河南坠子 | 高亭 | | | | |
| 董桂枝(芝) | 哭长城 | 河南坠子 | 蓓开 | | | | |

(续表二十六)

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 董桂枝(芝) | 密涧(芈建)游宫 | 河南坠子 | 胜利 | 54649 | | 约民国二十三年 | |
| 董桂枝(芝) | 俞伯牙摔琴 | 河南坠子 | 胜利 | 54609 | | 约民国二十三年 | |
| 董湘昆 | 送女上大学 | 京东大鼓 | 中国 | BM529 | | | 薄膜 |
| 董湘昆 | 读毛主席的书 | 京东大鼓 | 中国 | | | | |
| 董福来 | 刘相爷密访良乡县 | 竹板书 | | | | | |
| 董福来 | 韩湘子讨封 | 竹板书 | | | | | |
| 董福来 | 刘伶醉酒 | 竹板书 | | | | | |
| 董福来 | 康熙私访 | 竹板书 | | | | | |
| 焦秀云 | 大姐算卦 | 河间大鼓 | 胜利 | 54222 | | 约民国二十年 | |
| 焦秀云 | 劝人方 | 河间大鼓 | 胜利 | 54223 | | 约民国二十年 | |
| 焦秀兰 | 红楼梦 | 河间大鼓 | 胜利 | 54221 | | 约民国二十年 | |
| 焦秀兰 | 游湖借伞 | 西河大鼓 | 百代 | | | | |
| 焦秀兰 | 许仙游湖 | 西河大鼓 | 国乐 | K102 | | 约民国二十七年 | |
| 焦秀兰 | 临潼山 | 西河大鼓 | 胜利 | 54679 | | 约民国二十三年 | |
| 焦德海　刘德智 | 大杂烩 | 相声 | 百代 | | | | |
| 焦德海　刘德智 | 怯相面 | 相声 | 百代 | | | | |
| 焦德海　刘德智 | 巧对春联 | 相声 | 胜利 | 54200 | | 约民国二十年 | |
| 焦德海　刘德智 | 拴娃娃 | 相声 | 百代 | | | | |
| 焦德海　刘德智 | 洋药方治病 | 相声 | 高亭 | | | | |
| 焦德海　刘德智 | 财迷还家 | 相声 | 百代 | 34795 | | 约民国二十三年 | |
| 焦德海　刘德智 | 歪讲三字经 | 相声 | 高亭 | | | | |
| 刘德智　郭启儒 | 改良拴娃娃 | 相声 | 国乐 | | | | |
| 刘德智　郭启儒 | 改良洪羊洞 | 相声 | 国乐 | | | | |

（续表二十七）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 焦金池（大金牙） | 大花鞋 | 拉洋片 | 胜利 | 54240 | | 约民国二十年 | |
| 焦金池（大金牙） | 小寡妇上坟 | 拉洋片 | 胜利 | 54241 | | 约民国二十年 | |
| 焦金池（大金牙） | 改良妓女诉冤 | 拉洋片 | 胜利 | 54305 | | 约民国二十一年 | |
| 焦金池（大金牙） | 夸美人<br>小寡妇上坟 | 拉洋片 | 百代 | | | | |
| 程玉兰 | 小黑驴 | 河南坠子 | 胜利 | 54615 | | 约民国二十三年 | |
| 程玉兰 | 五子登科 | 河南坠子 | 胜利 | 54653 | | 约民国二十三年 | |
| 程玉兰 | 许仙游湖 | 河南坠子 | 胜利 | 54614 | | 约民国二十三年 | |
| 程玉兰 | 宝玉探病 | 河南坠子 | 胜利 | 54652 | | 约民国二十三年 | |
| 程疯子 | 劝国民 | 滑稽大鼓 | 百代 | 33789 | | 约民国十一年 | |
| 程疯子 | 改良独占花魁 | 滑稽大鼓 | 百代 | 33791 | | 约民国十一年 | |
| 程疯子 | 老板自叹 | 滑稽大鼓 | 百代 | 33790 | | 约民国十一年 | 钻针 |
| 群信臣 | 五圣朝天 | 单弦 | 胜利 | | | | |
| 靳凤云 | 十八愁 | 西河大鼓 | 胜利 | 54692 | | 约民国二十三年 | |
| 靳凤云 史玉华 宋安东 | 选 路 | 山东琴书 | 中国 | BM527 | | 约二十世纪七十年代 | 薄膜 |
| 谭凤元 | 华容道 | 单弦 | 百代 | | | | |
| 谭凤元 | 闹江州 | 京韵大鼓 | 丽歌 | 41161 | 849<br>850 | 约民国二十六年 | |
| 谭俊英 | 数五更 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 谭俊英 | 喜荣归 | 时调 | 蓓开 | | | | |

（续表二十八）

| 演唱者 | 曲目 | 曲种 | 出版者 | 片号 | 版号 | 年代 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 裴玉柱 | 刘二姐拴娃娃 | 时调 | 蓓开 | | | | |
| 翟永福 | 王奶奶骂鸡 | 莲花落 | 百代 | 32534<br>32535 | | 约清光绪三十四年 | 钻针 |
| 翟青山 | 蓝桥会 | 单琴大鼓 | 百代 | 35304 | 4637<br>4638 | 约民国二十六年 | |
| 翟青山 | 卖油郎独占花魁 | 单琴大鼓 | 国乐 | | | 约民国二十七年 | |
| 翟青山 | 乔太守 | 单琴大鼓 | 百代 | | | 约民国二十七年 | |
| 翠兰 | 下盘棋 | 时调 | 克纶便 | 60241<br>XX | | 约清光绪三十一年 | |
| 翠兰　翠喜 | 说西话 | 荡调 | 克纶便 | | | | |

注：上表系按演唱者姓氏笔画排列，其中小彩舞以“骆”字记笔画数。

# 《艺术研究》（内部刊物）发表曲艺文章一览表

| 文章名称 | 作者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 相声与“黑色幽默” | 刘梓钰 | 1984.1　一期 |
| 略谈朱光斗的快板作品 | 刘　琳 | 1984.1　一期 |
| 白云鹏的“做功” | 陈笑暇 | 1984.1　一期 |
| 梅花大鼓音乐结构分析 | 李　光 | 1985.1　二期 |
| 北方评书流派及特征 | 倪钟之 | 1985.1　二期 |

# 《曲荟》(内部刊物)发表曲艺文章一览表

| 文　章　名　称 | 作　者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 《应该不应该》(西河大鼓) | 张剑平 | 1982.10　一期 |
| 《白妞说书》(京韵大鼓) | 朱学颖 | 1982.10　一期 |
| 《一家人》(相声) | 刘宝轩　作<br>刘文亨　王文玉　整理 | 1982.10　一期 |
| 《秋》(天津时调) | 王允平 | 1982.10　一期 |
| 《金表》(乐亭大鼓) | 夏之冰 | 1982.10　一期 |
| 《幽灵自供》(相声) | 王鸣录 | 1982.10　一期 |
| 《五月风暴》(天津快板) | 周连群　翟吉增　王家骏 | 1982.10　一期 |
| 当前相声创作和表演的一些问题 | 薛宝琨 | 1982.10　一期 |
| 相声欣赏琐谈 | 刘梓钰 | 1982.10　一期 |
| 半年回顾话新作 | 少　如 | 1982.10　一期 |
| 关于说唱艺术的革新 | 王　焚 | 1982.10　一期 |
| 评书、原著两相依 | 燕　及 | 1982.10　一期 |
| 新人辈出,锦上添花 | 李治邦 | 1982.10　一期 |
| 相声创作的探索 | 曲　资 | 1982.10　一期 |
| 石玉昆的生平及其他 | 倪钟之 | 1982.10　一期 |
| 拉哈调溯源 | 李　光 | 1982.10　一期 |
| 向刘宝全学艺的日子 | 林红玉口述　陈笑暇整理 | 1982.10　一期 |
| 《引滦战歌》(对口快板) | 杨志刚　宋　勇 | 1982.12　二期 |
| 《党的好女儿赵春娥》(河南坠子) | 夏之冰 | 1982.12　二期 |
| 《园丁谱》(京韵大鼓) | 陈绍武 | 1982.12　二期 |
| 《金色的黎明》(天津时调) | 马音白 | 1982.12　二期 |
| 《聊天儿》(相声) | 王鸣录 | 1982.12　二期 |
| 《诸葛亮遇险》(相声) | 常宝霆　石世昌 | 1982.12　二期 |

（续表一）

| 文 章 名 称 | 作 者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 满意，但不满意<br>——第三届"津门曲荟"观后 | 张焕锦 | 1982.12 二期 |
| 喜见老树新花旺 | 孙书筠 | 1982.12 二期 |
| 津门学曲散记 | 冯不异 | 1982.12 二期 |
| 欢声笑语，纷至沓来 | 隋 唐 | 1982.12 二期 |
| "合乎自然"却未"邻于理想" | 唐玉廷 | 1982.12 二期 |
| 漫谈三届"津门曲荟" | 苗云天 | 1982.12 二期 |
| 相声的"三翻四抖" | 陈笑暇 | 1982.12 二期 |
| 石玉昆《三侠五义》成书的过程 | 倪钟之 | 1982.12 二期 |
| 天津评书的六大流派 | 姜存瑞 | 1982.12 二期 |
| 童年的回忆 | 李润杰 | 1982.12 二期 |
| 《卫国英雄赞》（岔曲） | 王 济 | 1983.1 三期 |
| 《赵蒙生下连》（乐亭大鼓） | 高玉琮 | 1983.1 三期 |
| 《雷鸣电闪》（单弦） | 张剑平 | 1983.1 三期 |
| 《开路先锋》（山东快书） | 陈绍武 | 1983.1 三期 |
| 《碧血云峰》（快板书） | 夏之冰 | 1983.1 三期 |
| 《骨肉情深》（梅花大鼓） | 李 光 | 1983.1 三期 |
| 《梁大娘离队》（西河大鼓） | 石世昌 | 1983.1 三期 |
| 《雄风千古》（京韵大鼓） | 朱学颖 | 1983.1 三期 |
| 《花环颂》（天津时调） | 王允平 | 1983.1 三期 |
| 有力的表现时代精神 | 马庆山 | 1983.1 三期 |
| 论骆玉笙的演唱艺术（上） | 薛宝琨 | 1983.1 三期 |
| 白派京韵的唱腔 | 陈笑暇 | 1983.1 三期 |
| 鼓曲音乐的特性及其改革浅识 | 高光地 | 1983.1 三期 |
| 曲艺音改的旋律和旋法 | 李 光 | 1983.1 三期 |
| 令人难忘的最初接触<br>——怀念王亚平同志 | 王 焚 | 1983.1 三期 |
| 学习刘宝全的革新精神 | 张鹤琴 | 1983.1 三期 |
| 继承优良传统 振兴曲艺事业 | 丁 元 | 1983.2 四期 |
| 在艺术革新道路上 | 王 焚 | 1983.2 四期 |
| 曲艺团艺术工作的几点体会 | 王 济 | 1983.2 四期 |
| 论曲艺的"魂" | 马庆山 | 1983.2 四期 |
| 刘宝全的艺术创造 | 王家齐 | 1983.2 四期 |

（续表二）

| 文 章 名 称 | 作 者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 继承传统 勇于革新 | 骆玉笙 | 1983.2 四期 |
| 谈快板书的产生 | 李润杰 | 1983.2 四期 |
| 《小燕展翅》(天津时调) | 石世昌 | 1983.2 四期 |
| 《幕后》(相声) | 王鸣录 | 1983.2 四期 |
| 《美酒献给引滦人》(天津时调) | 李 光 | 1983.2 四期 |
| 《爱的什么家》(曲艺小演唱) | 齐 水 | 1983.2 四期 |
| 《草原小姐妹》(京韵大鼓) | 陈寿荪 | 1983.2 四期 |
| 《公费医疗》(相声) | 陈洪凯 | 1983.2 四期 |
| 《黛玉葬花》(梅花大鼓) | 王允平改写 | 1983.2 四期 |
| 《海瑞报恩》(京韵大鼓) | 姚惜云 | 1983.2 四期 |
| 深切的怀念 | 孟 然 | 1983.2 四期 |
| 回忆张寿臣先生 | 倪钟之 | 1983.2 四期 |
| 怀念王佩臣老师 | 马涤尘 | 1983.2 四期 |
| 回忆刘文有老师 | 骆玉笙 马涤尘 张子修 | 1983.2 四期 |
| 单弦名家——谢芮芝、曾振庭、石慧儒 | 张剑平 | 1983.2 四期 |
| 怀念赵佩茹同志 | 马三立 | 1983.3 五期 |
| 佩茹大哥印象记 | 常宝华 | 1983.3 五期 |
| 艺海无边苦作舟 | 高英培 | 1983.3 五期 |
| 漫谈赵佩茹的捧哏艺术 | 陈笑暇 | 1983.3 五期 |
| 《扯皮专家》(相声) | 王鸣录 | 1983.3 五期 |
| 《打金枝》(相声) | 原作 刘宝轩<br>改编 刘文亨 王文玉 | 1983.3 五期 |
| 《越陷越深》(天津快板) | 刘德印 | 1983.3 五期 |
| 相声与幽默 | 薛宝琨 | 1983.3 五期 |
| 歌颂型对口相声的世俗美 | 刘乐群 | 1983.3 五期 |
| 相声艺术的时代精神二题 | 唐玉廷 | 1983.3 五期 |
| 走向更高的境界 | 马庆山 | 1983.3 五期 |

（续表三）

| 文 章 名 称 | 作 者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 关于天津时调音乐的继承与发展 | 蔡源莉 | 1984.1 六期 |
| 学习天津时调音乐的体会 | 包澄絜 | 1984.1 六期 |
| 变化与重现原则的美学基础 | 刘书方 | 1984.1 六期 |
| 老树绽新枝 古曲发华声 | 章 辉 | 1984.1 六期 |
| 天津时调初期的改革 | 姚惜云 | 1984.1 六期 |
| 试谈天津时调的音乐革新 | 刘吉典 | 1984.1 六期 |
| 中国红学会召开《红楼梦》曲艺专场座谈纪要 | | 1984.1 六期 |
| 深切的怀念 | 乔月楼 | 1984.1 六期 |
| 李墨生老师的伴奏艺术 | 马 岐 | 1984.1 六期 |
| 让天津快板这朵花开放的丰姿多彩 | 宋 勇 | 1984.1 六期 |
| 相声和时代的关系 | 薛宝琨 | 1984.2 七期 |
| “含泪的笑”浅谈 | 刘梓钰 | 1984.2 七期 |
| 传统相声写作方法管窥 | 李世瑜 | 1984.2 七期 |
| 画龙点睛 出奇制胜 | 鲍震培 | 1984.2 七期 |
| 丑中见美 | 李云成 董子竹 陈孝英 | 1984.2 七期 |
| 关于相声格调的思考 | 马庆山 | 1984.2 七期 |
| 相声中语言的特殊作用 | 郑良根 | 1984.2 七期 |
| 日本狂言与中国相声 | 任 骋 | 1984.2 七期 |
| 论喜剧性 | 张蕴和 | 1984.2 七期 |
| 笑从哪里来 | 陈笑暇 | 1984.2 七期 |
| 浅谈“捧哏”的作用 | 王秀勋 | 1984.2 七期 |
| 相声是“难工”的艺术 | 刘乐群 | 1984.2 七期 |
| 生意要上去 还得多投资 | 高桐年 | 1984.2 七期 |
| 《情绪与健康》(相声) | 刘宝轩 | 1984.2 七期 |
| 《不堪回首》(相声) | 王鸣录 | 1984.2 七期 |
| 《说“三”道“四”》(相声) | 刘国器 | 1984.2 七期 |

（续表四）

| 文 章 名 称 | 作 者 | 发表时间 |
|---|---|---|
| 天津市相声研究会第二届年会纪要 | 王秀勋 | 1984.2 七期 |
| 曲坛耕耘半世纪 | 王 焚 | 1985.1 八期 |
| 幽默 含蓄 隽永<br>——谈马三立的相声艺术 | 陈笑暇 | 1985.1 八期 |
| 改革的闯将 辛勤的园丁<br>——记老师马涤尘 | 孟 然 | 1985.1 八期 |
| 豪迈奔放 大气磅礴<br>——浅谈小岚云的京韵大鼓演唱艺术 | 王秀勋 | 1985.1 八期 |
| 细腻而传神的说唱<br>——浅谈小映霞的京韵大鼓表演艺术 | 王秀勋 | 1985.1 八期 |
| 独树风格<br>——记天津时调演唱艺术家王毓宝同志 | 孟 然 | 1985.1 八期 |
| 王凤山的快板艺术 | 许志安 | 1985.1 八期 |
| 唱曲唱情 巧使鼓板<br>——谈史文秀的梅花大鼓艺术 | 李 光 | 1985.1 八期 |
| 田荫亭西河大鼓艺术浅谈 | 王文玉 | 1985.1 八期 |
| 白全福的捧哏艺术 | 陈笑暇 | 1985.1 八期 |
| 李润杰与快板书 | 夏之冰 | 1985.1 八期 |
| 以声造型 致力革新<br>——花五宝的演唱艺术简析 | 钱国桢 | 1985.1 八期 |
| 论郭荣启的相声艺术 | 倪钟之 | 1985.1 八期 |
| 从说书到写书<br>——记郝艳霞的艺术生活 | 刘 鹏 | 1985.1 八期 |
| 半个世纪说三国<br>——记姜存瑞的说书艺术 | 倪钟之 | 1985.1 八期 |
| 声飞情固赖以真<br>——白派传人阎秋霞的演唱艺术 | 陈笑暇 | 1985.1 八期 |
| 弦索琤琮 誉满曲苑<br>——访伴奏艺术家韩德荣 | 李 光 | 1985.1 八期 |

# 天津曲艺在全国获奖一览表

| 时间内容 | 名称 | 种类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1952 年<br>首届全国戏曲观摩演出 | 新事新办 | 曲艺剧 | 音乐一等奖<br>演出三等奖 | 天津市曲艺工作团 | 文化部 |
| 1953 年<br>首届全国民间音乐舞蹈会演 | | 大擂拉戏 | 优秀节目奖 | 王殿玉 | 文化部 |
| | | 巧变丝弦 | 优秀节目奖 | 卢成科 | |
| 1956 年<br>首届全国职工业余曲艺会演 | 飞车王 | 山东快书 | 一等奖 | 宋文贵 | |
| | 死里逃生 | 相声 | 一等奖 | 杨玉铨　孙家昆 | |
| | 三户贫农 | 单弦 | 一等奖 | 颜廷珍 | |
| | 钢铁战士张渭良 | 联珠快书 | 一等奖 | 刘廷英 | |
| | 梁祝下山 | 山东琴书 | 一等奖 | 一中心医院护士 | |
| | 治安模范孙桂珍 | 京东大鼓 | 二等奖 | 董湘昆 | |
| | 夜行记 | 相声 | 二等奖 | 陆宝贵　董湘昆 | |
| 1958 年<br>第一届全国曲艺会演 | 英雄母亲 | 京韵大鼓 | 奖励 | 骆玉笙 | 文化部 |
| | 翻江倒海 | 天津时调 | 奖励 | 王毓宝 | |
| | 梁树楷 | 快板书 | 奖励 | 李润杰 | |
| 1980 年<br>国庆三十周年献礼演出 | 天津市曲艺团、北京市曲艺团合演的一台节目 | | 演出一等奖 | | 文化部 |
| | 武松打虎 | 快板书 | 创作二等奖 | | |
| | 一枝新花 | 相声 | 创作二等奖 | 常宝霆　段永祥 | |
| | 不正之风 | 相声 | 创作二等奖 | 王鸣录 | |
| | 老李的婚事 | 乐亭大鼓 | 创作二等奖 | 朱学颖 | |
| | 心中赞歌向阳飞 | 天津时调 | 创作二等奖 | 张　俊 | |

（续表一）

| 时间内容 | 名称 | 种类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1980年<br>全国优秀短篇作品评奖 | 不正之风 | 相声 | 创作二等奖 | 王鸣录 | 《曲艺》编辑部、中央广播电台文艺部 |
| | 霸王别姬 | 相声 | 创作二等奖 | 刘梓钰 | |
| | 一枝新花 | 相声 | 创作二等奖 | 常宝霆　段永祥 | |
| | 追韩信 | 相声 | 创作二等奖 | 刘文亨　王文玉 | |
| | 悲壮的婚礼 | 梅花大鼓 | 创作二等奖 | 王　济 | |
| | 百花盛开 | 相声 | 创作三等奖 | 魏文亮 | |
| | 梅岭诗篇 | 梅花大鼓 | 创作三等奖 | 朱学颖 | |
| | 周恩来智斗杨义德 | 单弦 | 创作三等奖 | 张剑平 | |
| 1980年<br>全国部分省市、自治区职工业余曲艺调演 | 竞赛小曲 | 天津快板 | 节目一等奖 | 刘德印 | 中华全国总工会、文化部 |
| | 邹忌谏齐王 | 快板书 | 节目一等奖 | | |
| | 知心亭约会 | 天津时调 | 节目一等奖 | | |
| 1981年<br>全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出 | 新局长到来之后 | 相声 | 作品一等奖 | 何　迟 | 文化部、中国文联 |
| | | | 表演一等奖 | 苏文茂、马志存 | |
| | 二泉映月 | 梅花大鼓 | 作品一等奖 | 石世昌 | |
| | | | 表演一等奖 | 籍薇 | |
| | 春来了 | 天津时调 | 作品一等奖 | 王允平 | |
| | | | 表演一等奖 | 高辉 | |
| | 鲁班学艺 | 西河大鼓 | 作品一等奖 | 石世昌 | |
| | | | 表演一等奖 | 郝秀洁 | |
| | 杨金花夺印 | 西河大鼓 | 作品一等奖 | 刘　鹏、倪钟之 | |
| | | | 表演一等奖 | 艳桂荣 | |
| | 接婆婆 | 河南坠子 | 作品一等奖 | 王允平 | |
| | | | 表演一等奖 | 王素娟、郝德宝 | |
| | 火并王伦 | 京韵大鼓 | 作品二等奖 | 朱学颖 | |
| | | | 表演二等奖 | 张秋萍 | |
| | 道德法庭 | 相声 | 作品二等奖 | 常宝霆 | |
| | | | 表演二等奖 | 常宝霆、白全福 | |
| | 满园春 | 相声 | 作品二等奖 | 王鸣录 | |
| | | | 表演二等奖 | 侯长喜、王佩元 | |
| | 午夜枪声 | 快板书 | 作品三等奖 | 夏之冰、张志宽 | |
| | | | 表演二等奖 | 张志宽 | |
| | 梦回神州 | 天津时调 | 表演荣誉奖 | 王毓宝 | |

（续表二）

| 时间内容 | 名称 | 种类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1983年文化部艺术局对天津市曲艺团赴北京公演成功表示祝贺并予以资金奖励。 | | | 奖励资金5000元 | 天津市曲艺团 | 文化部 |
| 1983年文化部嘉奖 | 《红楼梦》专场 | 鼓曲 | 奖金5000元 | 天津市曲艺团 | 文化部 |
| 1984年全国相声评比 | 爸爸·儿子 | 相声 | 创作二等奖 | 王鸣录 | 中国文联、中央人民广播电台、文化部艺术局、《曲艺》编辑部 |
| | | | 表演一等奖 | 苏文茂、马志存 | |
| | 并非讽刺裁判 | 相声 | 创作一等奖 | 刘梓钰 | |
| | | | 表演二等奖 | 常宝丰、王佩元 | |
| | 二重唱 | 相声 | 创作三等奖 | 寇庚儒、丁润洪 | |
| | | | 表演二等奖 | 魏文亮、孟祥光 | |
| | 老大难 | 相声 | 创作二等奖 | 刘文亨、王文玉 | |
| | | | 表演二等奖 | | |

# 天津曲艺在天津市获奖一览表

| 时间内容 | 名　　称 | 种　　类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1950 年新曲艺竞赛评选演出 | 江南使者 | 京韵大鼓 | 鼓曲甲等奖 | 马书麟 | 天津市戏剧曲艺工作者协会 |
| | 姐俩捡棉花 | 乐亭大鼓 | 鼓曲甲等奖 | 王佩臣 | |
| | 解放后的新天津 | 京韵大鼓 | 鼓曲甲等奖 | 富少舫 | |
| | 十女夸夫 | 河南坠子 | 鼓曲甲等奖 | 王宝霞 | |
| | | | 鼓曲甲等奖 | 王元堂 | |
| | | 西河大鼓 | 鼓曲甲等奖 | 艳桂荣 | |
| | 五圣朝天 | 单弦 | 鼓曲甲等奖 | 阎凤华 | |
| | 新酒令 | 相声 | 相声甲等奖 | 常宝堃 | |
| | | | 相声甲等奖 | 赵佩茹 | |
| | 女英雄 | 西河大鼓 | 鼓曲乙等奖 | 孙雅君 | |
| | 打倒封建 | 河南坠子 | 鼓曲乙等奖 | 武艳芳 | |
| | 五劝 | 京韵大鼓 | 鼓曲乙等奖 | 钟翠云 | |
| | 七劝 | 梅花大鼓 | 鼓曲乙等奖 | 周文如 | |
| | 三女夸夫 | 西河大鼓 | 鼓曲乙等奖 | 马增蕙 | |
| | 王桂香 | 单弦 | 鼓曲乙等奖 | 石连城 | |
| | 刘志丹 | 京韵大鼓 | 鼓曲乙等奖 | 阎秋霞 | |
| | | 相声 | 相声乙等奖 | 佟浩如 | |
| | | | 相声乙等奖 | 刘桂田 | |
| | | 相声 | 相声乙等奖 | 师世元 | |
| | | | 相声乙等奖 | 刘广文 | |
| | | 相声 | 相声乙等奖 | 耿宝林 | |
| | | | 相声乙等奖 | 阎笑儒 | |

（续表一）

| 时间内容 | 名　　称 | 种　　类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1957 年<br>天津市第一届<br>曲艺杂技会演 | | 相声 | 优秀演员奖 | 马三立 | 天津市<br>文化局 |
| | | 京韵大鼓 | 优秀演员奖 | 小彩舞 | |
| | | 京韵大鼓 | 优秀演员奖 | 林红玉 | |
| | | 京韵大鼓 | 优秀演员奖 | 小岚云 | |
| | | 单弦 | 优秀演员奖 | 石慧儒 | |
| | | 天津时调 | 优秀演员奖 | 王毓宝 | |
| | | 河南坠子 | 优秀演员奖 | 程玉兰 | |
| | | 伴奏 | 优秀演员奖 | 刘文有 | |
| | | 伴奏 | 优秀演员奖 | 韩德荣 | |
| | | 伴奏 | 优秀演员奖 | 韩德泉 | |
| | | 伴奏 | 优秀演员奖 | 祁凤鸣 | |
| | | | 一等奖 | 44 名 | |
| | | | 二等奖 | 55 名 | |
| | | | 三等奖 | 71 名 | |
| | | | 集体演出奖 | 8 个 | |
| 1978 年<br>首届天津市<br>青少年演员<br>基本功汇报演出 | 孙悟空三打白骨精 | 快板书 | 一等奖 | 张志宽 | 天津市<br>文化局 |
| 1981 年<br>天津市业余<br>文艺创作新作品<br>展览演出 | 竞赛小曲 | 天津快板 | 作品奖 | | 天津市总工会、<br>天津市文化局、<br>共青团天津市<br>委员会 |
| | 我死了以后 | 天津快板 | 作品奖 | | |

（续表二）

| 时间内容 | 名称 | 种类 | 奖项级别 | 获奖者 | 颁奖单位 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1983年<br>天津市鲁迅文艺奖金首届评奖 | 参加1981年全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出之天津曲艺代表团 | | 天津市<br>鲁迅文艺奖 | 参加观摩演出的所有获奖者 | 天津市鲁迅文艺奖金评选委员会 |
| | 白妞说书 | 京韵大鼓 | 优秀作品奖（1982年度作品奖） | 朱学颖 | |
| | 应该不应该 | 西河大鼓 | | 张剑平 | |
| | 和氏璧 | 京韵大鼓 | | 石世昌 | |
| | 聊天 | 相声 | | 王鸣录 | |
| | 金色的黎明 | 天津时调 | | 马音白 | |
| 1984年<br>天津群众曲艺会演 | 赤子心 | 相声 | 创作一等奖 | | 天津市总工会、市文化局、团市委、中国曲协天津分会 |
| | 幸福图 | 快板书 | 创作一等奖 | | |
| | 赛花灯 | 快板书 | 创作一等奖 | | |
| | 墨迹乡情 | 京韵大鼓 | 创作一等奖 | | |
| | 鹊桥新歌 | 拆唱八角鼓 | 创作一等奖 | | |
| 1985年<br>天津市鲁迅文艺奖金文艺评论优秀作品奖 | 笑的艺术 | 评论集 | 优秀作品奖 | 薛宝琨 | 天津市鲁迅文艺奖金评选委员会 |
| | “洋闹”相声辩 | 论文 | | 刘梓钰 | |
| | 相声家常宝堃的捧哏艺术 | 论文 | | 陈笑暇 | |

# 传　　记

# 传　　记

**颜自德**（约十七世纪二十年代——？）　曲师。天津人。自幼习曲，能通音律，善笛箫等技艺。久在各个班社中为乐工。又强记博闻，凡其所习所知俱请人将曲词记下，共辑得流行于天津、北京一带之三十种曲调的俗曲六百二十二支。其中有的是从各种传奇当中拆出，有的是名公巨卿以及文人骚客所作，乃至街巷道路之语，市井民间之谣，无不详细记录。后被北京的三和堂聘为曲师，乃将历年所辑之曲词请王廷绍编成《霓裳续谱》一书，于乾隆六十年（1795）由集贤堂刊刻出版。其时颜氏已七十余岁。王廷绍为其题写了《〈霓裳续谱〉序》，介绍了颜自德的辑曲经过，称赞他能够不自秘惜，公之同好。《霓裳续谱》作为罕见的民间俗曲总集，保存了乾隆末年和之前天津传唱的曲种、曲目，为寻找它们的源流提供了线索。

**宋玉昆**（生卒年不详）　怯大鼓艺人。艺名宋五。清直隶（今河北省）人。约咸丰、同治年间来天津，撂地演出并串大宅门演唱长篇书，因是盲人，只工坐唱，除自击鼓板外无表演动作。后进入杂耍园，在宝和轩等处登台，改以演唱短段为主。十九世纪七八十年代已在天津享名，与胡金堂、霍明亮同是促使怯大鼓转化为京韵大鼓的重要人物，也是京韵大鼓形成期的代表人物之一。他的演唱英武大气，注重唱腔的丰富多变，善谱新曲，新腔层出不穷。率先将京剧的曲调引入大鼓唱段中，如《南阳关》"梦境"之反西皮唱腔、《马鞍山》"听琴"之反二黄唱腔等。又善编写鼓词，经常与天津文人、曲艺票友花（华）桐轩合作，由花桐轩为他朗读演义小说，他则根据内容编成唱词。曾应邀参加报人英敛之发起的赈灾义演，到演出地点后才得知劝赈的缘起，当即将劝捐之意义编成唱词，登台演出，人皆叹服其才思敏捷。《大西厢》、《马鞍山》、《百山图》等均由他首唱，尤以《马鞍山》称绝于世。代表曲目还有《赵云截江》、《南阳关》、《坐楼》、《挑帘裁衣》、《追钵》等。常演的长篇书以《吴越春秋》最为有名。光绪年间在天津收徒刘宝全等。

**胡金堂**（生卒年不详）　怯大鼓艺人。艺名胡十。清直隶（今河北省）人。约同治、光绪年间来到天津，撂地、串花街柳巷演唱长篇书，后在宝和轩等杂耍园登台。因是盲人，只工坐唱，除自击鼓板外无表演动作。十九世纪七八十年代已在天津享名，与宋玉昆、霍明亮鼎足而三。杨柳青年画《大溪皇庄》描绘花得雷祝寿的场景中，演唱大鼓的艺人就是以胡十为模特绘制的。他是促使怯大鼓转化为京韵大鼓的重要人物，也是京韵大鼓形成期的代表

人物之一。胡十嗓音亮脆，调门高亢，有“一条线”之称。他注重行腔的委婉柔和，以工稳见长。他的唱腔、唱法与曲目为清末各坤书馆及坐排班的唱手所摹学。继承其演唱风格的女艺人极多，著名的有大姑娘、王红宝、赵宝翠、京翠卿、宋二荣等。他的代表曲目有《咬脐郎回围》、《吕蒙正》、《拴娃娃》、《佳人送饭》、《蓝桥会》、《摔镜架》、《丁香割肉》、《两口争灯》等，其中《妓女托梦》、《妓女上坟》、《妓女悲秋》、《打王八》等八个反映妓女生活的曲目有“胡八段”之称。光绪年间收徒刘宝全等。

**霍明亮**(1846—1904)　　怯大鼓艺人。北京人。曾从刘德顺习木板大鼓。于清同治、光绪年间来天津，撂地演唱以外，以串书馆为主，曾在宝和轩等杂耍园登台。十九世纪八十年代已在天津享名，是木板大鼓转化为京韵大鼓的重要人物之一，也是天津京韵大鼓形成期的主要代表人物之一。他气力充沛，嗓音厚重，有黄钟大吕之势；唱法慷慨激昂，不使用繁复花梢的唱腔，讲求实大声洪，一气呵成而且连接快速，接近联珠快书的风格。擅演表现历史事件与战争的“武曲”。台风庄严，注重舞台表演，演唱中运用刀枪架、大身段均始自于他。常演之长篇书著名的有《梅花三国》，又常摘唱其中的《卧牛山》、《斩貂蝉》、《战马超》、《白帝城》等片段；短段代表曲目有《风波亭》、《斩华雄》、《博望坡》、《长坂坡》、《草船借箭》、《借东风》、《华容道》、《战长沙》、《单刀会》、《杨志卖刀》、《疯僧扫秦》、《胡迪骂阎》等等。十九世纪末收徒刘宝全等。刘宝全对他的曲目、表演等均有所吸收。清末即享名的张小轩则更多地继承和发展了他的艺术风格及曲目。子连仲，约光绪初时生人。业弦师，精三弦与四胡，光绪二十六年(1900)以后，在为刘宝全伴奏时，率先增加了伴奏乐器四胡。亦能唱胡十、霍明亮的曲目。

**英致常**(约1850—约1931)　　评书艺人。北京人。拜师程德印，为“致”字辈大师兄。清光绪十六年(1890)前后，因避讼事，由京来津，住在西关街专供艺人住宿的“相窑”。之后定居天津，先在西城根撂地说书，也在茶楼献艺。他的袍带书与短打书都很精彩，以老练、沉稳著称，外松内紧，字字句句单摆浮搁，句与句间常有小停顿，或用人物造型引起观众联想，或用自身探询的目光吸引观众关注事件的发展。稳而见情，慢而见清，稳而不冷，慢而不断，而且很少废字废句。听众特别是上年纪的往往闭目品味，称赞他的书“越是细嚼越有滋味”。看家书目除《包公案》外，还有《大宋八义》等。《大宋八义》是他将出自于北京的《善恶图》与《大八义》两部书合编而成，较之原书内容更加丰富，情节也更加火炽。他在天津收徒顾云亭、王云汉、叶云堂、乔云斋、常云樵、聂云桂等。再传弟子更多，其中，书道与技艺堪称佳妙的是顾桐峻与王桐轩。

**王致久**(约1854—约1920)　　评书艺人。北京人。原为相声艺人，名王得宝。长期在天津演出。约清光绪二十八年(1902)在宝和轩杂耍园演出时，相声艺人于某在前场刚刚演罢相声《打砂锅》，他上台后又演《打砂锅》，观众不满他目中无人，纷纷离去。于是无颜再说相声，乃请英致常代拉他为师弟，改说评书，并一举成名。代表书目为《永庆升平》，有“活

马成龙”(书中主要人物)之称。王致久说书口紧而清晰,快而不乱,有条不紊,还经常运用相声技巧,包袱多而脆,喷口响而甜。“使相”也很有特点,变脸灵活,形象生动。观众听书,往往入场即被他的表演所吸引。因而,他表演的评书比他说的相声更受欢迎。

王致久在天津收徒很多,有张杰鑫、许杰泉、吴杰森、常杰淼等。他在张杰鑫创演评书《三侠剑》的纂弄过程中,起到了策划与指导的作用。

**张杰鑫**(约 1862—1927)　　评书艺人。保定人。原经营棉花行业,家境较优裕。自幼喜好评书,经常听书,钻研评书艺术,与评书艺人交往频繁,以至店铺因疏于管理逐一关闭。于是在天津拜王致久为师,正式下海说书。他长枪、短打书全都擅长,是较早在茶楼说短打书的艺人。表演深沉凝练,迟、疾、顿、挫掌握准确、恰当,富于韵律。“拨(驳)口”更是出色当行,既脆又快,在拍醒木前,把诗、赞等紧凑巧妙地结合在一起,造成强烈的悬念。刻画人物各具特色,如对“书趣儿”人物贾明的塑造,既机智、活泼、幽默,又不轻浮、低级、庸俗。

张杰鑫的底活原为《十粒金丹》、《升仙传》、《永庆升平》等,都不是很受欢迎的书目。清末民初《彭公案》与《清烈传》风靡一时。在王致久、英致常、徐长盛三位评书前辈的策划与指导下,他于民国初年纂弄、演出了《三侠剑》。它以《彭公案》、《清烈传》中主要人物的上一代作为书胆,不仅故事更为热闹,而且满足了听书人追根寻源的心理,很快就受到听众的热烈欢迎,到民国四年(1915)已成为红极一时的书目。全书于二十世纪二十年代中期,由《新天津报》连载。他收徒马轸元、孔轸清、杜轸明等,再传弟子董枢权在继承他的《三侠剑》的基础上,表演及内容方面都有所发展。

**林墨青**(1862—1933)　　曲艺活动组织者,教育家。天津人。名兆翰,又字伯嘿,晚号更生。清光绪十三年(1887)入县学为生员,少有文名。光绪二十八年,首创民立第一小学堂,是为天津新制小学之始。又改良私塾,倡导建立音乐传习所等民众教育机构。民国二年(1913),他参与发起成立艺曲改良社,后任社长,主持工作。将曲艺、戏曲艺人组织起来,与社会教育工作者结合,编写新唱词,审订旧唱词,调查艺曲状况,改良艺曲,教育艺人不嫖、不赌、不滋事、不唱淫词,保护艺人权益,调解艺人纠纷,均卓有成效。艺曲改良社也常常组织讲演、义演、募捐等大型活动。民国四年社会教育办事处成立,林墨青被委任为办事处总董。任期内兴办一批社会教育机构,如宣讲所、游行演说团、盲生词曲传习所等,并组织了戏曲改良社、改良年画社、改良茶馆,同时刊行《社会教育星期报》,民国十一年 6 月又创立了广智馆。其种种举措大都在国内开风气之先。



林墨青喜好卫子弟书等曲艺,曾在学界俱乐部联欢会上登场演唱。林氏逝世后,乡人

公议，为他勒碑嵌于广智馆壁间，供民众追思。

**郝俊山**(1864—1941)　　西城板艺人。艺名郝黄毛。天津人。十九世纪末，曾在天津县衙门当过书吏，常走票演唱西城板。民国元年(1912)，拜西城板艺人郭景春为师，后下海以演唱西城板为业。擅演书目为《清烈传》、《施公案》。他以说为主，很少唱“赞儿”，连书中应唱的“篇儿”也很少唱。因阅历丰富，学识不凡，说书时，常结合故事情节，夹叙轶闻趣事，解说典故，将今比古，生发出不少生动有趣的书外书。当时在观众中流传有“听书郝黄毛，听唱沈华亭”的说法。他在西头三角地回四把儿书场每年至少演一节。在盐坨村演唱时，搭大席棚，高挑汽灯，观众踊跃达数百人。收徒殷筱亭、张筱泉、王筱林、高筱川、刘筱江等。讲报的杨筱岩(杨瞎话)也出于他的门下。

**刘万逵**(1865—1945)　　曲艺艺人、教师。绰号“大刘四”。天津人。擅演相声及时调、单弦、京韵大鼓等。二十世纪一十年代曾在陶园游艺场、南市丹桂茶园等处献艺。民国十七年(1928)进入天津无线广播电台播出相声、单弦、时调等。相声搭档是张子美、刘万廷等。常演的相声有《拴娃娃》、《洪羊洞》、《黄鹤楼》、《切糕架子》、《六口人》、《铃铛谱》等等。经他授艺的徒弟有京韵大鼓艺人赵凤桐等，单弦票友屈振庭等，时调票友朱文良等，相声艺人宋玉清、杨少奎、刘奎珍、尹寿山等。据说其师为京韵大鼓艺人花桐椿，但相声并没有拜过师，因此相声界不承认他，他的相声弟子后大多另拜师。

**陈哲甫**(1867—1948)　　卫子弟书票友，曲艺研究者。名恩荣，以字行于世，名反而不彰。天津人。清光绪十九年(1893)中举，后留学日本，曾任燕京大学、北平艺专等校的国文教授。精草书，喜为诗词，擅昆曲。著有《学易刍言》、《天津丧礼说略》等书。其母喜好卫子弟书并且内行，常招艺人入宅演唱，能够随时指出艺人所唱的字音和曲调之瑕疵。陈哲甫自幼亦喜爱卫子弟书，而且能唱，常在学界聚会联欢时演唱。撰有《卫子弟书之价值》等文章。在他的影响下，其子也是卫子弟书票友。对于推广和保存卫子弟书曲种有一定贡献。

**阎德山**(生卒年不详)　　相声艺人。相声早期艺人魏昆治弟子。谱名阎伯山。清代曾在天津宝和轩茶楼与宋五、胡十、人人乐、耿东来等同场演出。说学逗唱均佳，擅长单口，每段皆有特别之哏，使人百听不厌。阎德山枯瘦如柴，眼大如灯，说时带身段，抬手动脚，表情能立时变换。每次上台开说以前，先脱马褂、闻鼻烟、盘发辫，然后始拍醒木，吸引观众注意，稳定台下情绪，每每尚未开口，观众已忍俊不禁。他的曲目可连说两个月不重复，最受欢迎者为《化蜡钎》、《开药铺》、《怯跟班》、《八大改行》、《古董王》、《硕二爷跑车》、《老风斗牌》、《康熙私访》、《打江南围》、《弟兄赶考》、《老西汇款》、《败子捎家书》、《当铺开张》、《山东馆请客》、《穷富大奶奶逛南顶》、《大妞逛二闸》、《白云观会神仙》、《假斯文教读》、《穷人暴富》等。

**德寿山**(1868—1928)　　单弦艺人。满族镶蓝旗人。北京人。清末曾任佐领，走票演单弦，称德处，后下海从艺并享名。光绪年间来天津，出演于松风阁等茶楼。早年曾演相声，

据传《洋药方》即由他编写。演单弦原为立唱，由德润田伴奏。后因患佝偻病，腰弓背驼，乃改为坐着自弹自唱。曾于单弦外加演梅花调一段，由韩永禄弹三弦，霍连仲拉四胡，刘宝全弹琵琶。宣统三年(1911)再来天津演出于大同茶园，以单弦挑大梁。在此演出时，前场有戏曲演员李鸿龄票唱梅花调，因鼓板不熟，未唱即退下，观众哗噪，德寿山立即出场，代其演唱梅花调一段，平息了观众的不满。入民国后，仍不断来津演出。晚年的演出幽默滑稽，曲词多有笑料。又擅长临场即兴编唱岔曲，常有自赞自嘲的曲词，如自嘲驼背的“都说我德寿山长得好，躺着像元宝，趴着好像罗锅桥”；又如语义双关的“空前绝后德寿山”等，吸引不少上、中层人士观赏。他来天津时常住李玉农家中，乃向李传艺，后李玉农成为单弦名票。二十世纪二十年代在津收常澍田为徒。末次来天津，在侯家后玉茗春茶楼演出，晚八点即挂满座牌，其特有曲目《昆虫贺喜》即于此处首演。返京后不久逝世。他善于创作，所演曲目，均系自己纂弄。词句庄谐并行，耐人寻味。在《昆虫娶亲》中按十三道辙唱十三个曲牌，每个曲牌另有一道小辙。通常大辙“儿化”后，辙多归并，而他能分为十三道小辙演唱，实属难能。当时京剧有剧目《阴阳河》，写张姓夫妻中秋夜合欢，触犯月神，被捉赴阴司，张妻中途被鬼吏羁留强奸。德寿山认为，夫妇居室人之大伦，乃冠冕堂皇之事，竟罹死罪，而官羁犯妇，竟置而不问，阴间如何这般黑暗？乃编演了单弦《阴阳河》来批评。戴愚庵评论说德氏所编真是好曲本，“头头是道，句句合理，将大戏《阴阳河》批评的一文不值”。还有《劝新娘》(即大岔曲《灯下劝妻》)发表于天津《社会教育星期报》。由《聊斋》改编的曲目有《马介甫》、《续黄粱》、《驱怪》、《天宫》、《巧娘》等。

**张岚溪**(约1868—约1932)　评书演员。北京人。民初(一说为二十世纪二十年代初)由北京来津。长期在天津演出，是天津著名评书演员中的长者。他的书目主要为《三国》。此外，短打书《明清八义》也是他经常演出的书目之一。他的京剧知识丰富，演述评书时经常借鉴京剧的表演程式，同时又主张说书终归是说书，不能京剧化，有许多的地方必须躲着戏曲，以突出评书的特点。在天津“《三国》四奇”即他与张慰臣、西子云、吴志子等四个说《三国》的著名演员中，只有他是来自北京的“道儿活”演员，而且集唱、做、说、表于一身，表演艺术最为全面。弟子有品正三、李正奇、谢正华、明正顺等。

**刘宝全**(1869—1942)　京韵大鼓艺人。字逸民，早期曾用艺名小宝全。清同治八年(1869)旧历十月十四日生于原籍直隶省深州(今河北省深县)。父刘能，木板大鼓艺人，于光绪初年携全家逃荒来天津，住在河北的关上，时宝全年尚幼，随父于北城根一带撂地演唱，并为父弹三弦伴奏。未久，拜王庆和、郑国勋(郑大辫子)、宋五(玉昆)为师，学唱木板大鼓、南板马头调，习三弦技艺；又向石玉昆外孙女马某学唱石韵；并学京剧老生。稍长，为胡十(金堂)、霍明亮伴奏。十六七岁时，胡十、霍明亮歇暑，他接受弦师韩永忠建议，登场演唱，是其演唱大鼓之始。后随韩永忠到北京演唱。因于上海演出京剧时受窘，返天津后，再拜胡十、霍明亮为师，正式以鼓曲为业。倒嗓期间除为师父伴奏外，用心研究腔调、身段。嗓

音复原重登台演唱，渐有名气。二十一岁至北京献艺，在庙会、四海升平杂耍场及一些大宅门的堂会中演唱。刘宝全从艺以来的较长时间内，唱腔唱法以宗法宋五为主，兼取胡十、霍明亮所长，唱腔朴素，节奏平稳，与早期其他京韵大鼓艺人所唱旋律、韵味大致相近。在北京作艺期间接触到谭鑫培、杨小朵等京剧名家，尤其得到谭鑫培的指点，开始改变原有的河北方音成分，使之接近北京观众的听曲习惯。谭鑫培曾特地提示刘宝全，演大鼓应是“唱书”，而不是“说书”，他受到启发之后，致力于唱腔唱法的革新。于是他和老艺人、弦师金万昌、霍连仲、韩永禄、德寿山以及北京的文人戏曲大家庄荫棠等人经常在一起琢磨切磋，群策群力，研究新腔，尝试改变唱法。对发音、吐字、用嗓、运气和行腔、节奏等等方面的技巧，也都参照京剧表演的方式方法加以精雕细刻，与此前相较都有大幅度的变化。所谓“大路”唱法逐渐减少，个人特色日益鲜明。至光绪末年开始形成自己的风格。他还丰富了京韵大鼓的伴奏。原来京韵大鼓只用三弦，霍连仲在光绪二十六年(1900)为他增加了四胡，后又添了琵琶。此时，他常演的曲目有七八十段，光绪三十四年(1908)灌制了《八喜》、《八爱》唱片。同一年，刘宝全受天津天泉茶楼经理回斗银之邀，与弦师韩永禄、霍连仲一起来到天津，在河北天泉茶楼、宝和轩，单街子东来轩，南市四海升平、丹桂、权乐落子馆，日租界松风阁、露香园等著名场所演出。



民国二十四年叶浅予在天津小梨园为刘宝全作素描像

民国初年(一说为民国四年)，刘宝全在鼓曲界已有相当影响，他在北京甘井胡同栓“笼子”(相当于班社)，名为“宝全堂”，主要成员有万人迷、张麻子、德寿山、常澍田、张寿臣、黑姑娘、白姑娘等，全班曾到天津演出。宝全堂解体后，他乃以杂耍盛行的天津为主要作艺地点，在天津以及北京长期演唱。曾多次在津参加义演。如：民国二年6月，率宝全堂全班与天津各落子馆唱手合演于南市丹桂茶园，为天津艺曲改良社筹措经费；民国六年，与高五姑等在权乐落子馆演出，以全部收入支持全市民众反抗法国殖民者侵占老西开的斗争。随后，他到上海演出，是把京韵大鼓带到上海滩的第一个艺人，在沪演唱获得成功，得到“鼓界大王”的美誉。

此后先后到沈阳、张家口、汉口、济南、南京、保定等地登台，影响遍及大江南北。在天津演出的场所皆为那个时期比较重要的杂耍演出场所，如二十世纪二十年代及以后的南市四海升平、法租界春和戏院、天祥市场天祥舞台和新世界游艺社、泰康商场歌舞楼(后改小梨园)、劝业场游艺园、中国戏院屋顶、新中央、日租界张园，中原公司游艺场三楼、六楼、屋顶杂耍场；华界北洋茶社、庆云、河北影院等等。

二十年代的刘宝全继续完善他的演唱艺术。以京音为基础设计唱腔，而甩板时仍保持

天津字音，这种处理使得他的唱腔旋律上扬。在唱段的第一句就用一个高腔的唱法是他的首创。他借鉴京剧的演唱艺术，使用立音、假声、韵白、上口字，运用身段功架表演，而且重视鼓与板的运用，以较为复杂的鼓套子烘托气氛。刘宝全的演唱雄健激越，兼擅文曲和武曲。《长坂坡》、《百山图》、《马鞍山》、《单刀会》、《刺汤勤》等都是他的享名之作。唱法上他打破此前京韵大鼓的每个唱句中间不间断、不加小花腔点缀的规则，在平腔唱句的中间唱出或长或短的拖腔，并随之增加了为句中腔托垫的伴奏小过门，这种唱腔被称为"玉带腔"，迅即被刘派艺人仿效。他丰富了京韵大鼓的唱腔、板式。人们原来一向认为京韵大鼓只有三眼板（即一板三眼），而他的唱腔中，早已出现一眼板（即一板一眼）和无眼板。他还用闪板的方法唱出了三拍子的效果，如《长坂坡》之"长坂坡前滴血汗"一句的"滴血"二字，这更是北方鼓曲中前所未有的创造。对鼓、板的使用也去繁就简，不再有繁花急雨的花点，而每一敲击都有点睛之作用。他的总体演唱风格也由堂皇英武趋于深沉婉约，更重于表现意境。

刘宝全在不断革新的基础上，充分发挥了自身的嗓音、气力等条件和早年京剧功底，演唱艺术一再升华，三十年代前期达到巅峰状态。他的演唱风格由前期的古朴雄劲变化为中期的绚丽华贵、堂皇英武，至晚年更发展为从容简约、深沉恬淡。他的嗓音清越圆朗，音域极宽，晚年调门增高，一个曲目当中可跨越近二十个音阶，且能做到"音膛相聚"，暮年更出现了"醉人音"。用气发声科学，不仅在京韵大鼓中首先使用立音、假声，而且共鸣部位准确。他的吐字考究，五音四呼运用精到。后期行腔更寓险峭于平淡之中。舞台表演方面，台风庄重自然，表现人物时常用写意手法，而各个曲目中均设计数处大幅度精彩身段，如《关黄对刀》之两种"刀架"，《宁武关》周遇吉上马、趟马，《一门忠烈》周母摇头拄杖叹息，《长坂坡》赵云出场等等，借鉴京剧表演程式，身段功架边式潇洒。他综合运用声音、语气、表情、身段塑造的人物，生动传神。

刘宝全通晓多个曲种、多种乐器。三弦、四胡之外，曾向天津琵琶名家陆文奎（魁）学得精湛技艺，又擅五音联弹及什不闲"掌正"。在堂会等场合经常演唱的曲种除京韵大鼓外，也参加器乐演奏，自弹自唱石韵、马头调等。常演出反串节目如《花子拾金》、《大逛灯》等。进入三十年代后，只演唱京韵大鼓，偶尔为人伴奏，如民国二十一年在新世界为梅花大鼓演员金万昌拉四胡。为他伴奏的弦师先后有韩永忠、韩永禄、霍连仲、王鸿利、白凤岩、王贞禄、王文川、韩德荣、李墨生、钟德海、马砚芳等。

刘宝全在自己生平所有的七八十个曲目当中精选了二十余个，反复加工、锤炼，成为晚年的保留节目。而且仍在不断地完善这些曲目的演唱技巧。它们是《博望坡》、《徐母骂曹》、《古城会》、《长坂坡》、《草船借箭》、《华容道》、《战长沙》、《关黄对刀》、《单刀会》、《赵云截江》、《白帝城》、《乌龙院》、《活捉三郎》、《闹江州》（《李逵夺鱼》）、《马鞍山》、《游武庙》、《刺汤勤》、《一门忠烈》、《别母乱箭》、《南阳关》、《大西厢》、《百山图》、《丑末寅初》等二十余

段，其他已不再演出。四十年代初上演了排练经年的《双玉听琴》、《怀德别女》和《杨志卖刀》。不仅是刘派的杰作，也是京韵大鼓的珍贵遗产。

刘宝全急公好义，至暮年仍乐于助人。民国三十一年(1942)还几次举行“搭桌”演出，为资助贫病交加的京韵大鼓艺人冯质彬和资助一所小学的筹办。这一年的年初他在小梨园演出后返回北京，原订 6 月重来天津，因腿疾未能成行。同年秋病逝于京。留有舞台记录影片《宁武关》和唱片三十余张。

刘宝全一生多次接受采访，发表关于京韵大鼓等曲种的缘起和发展的谈话。他创立的刘派京韵大鼓在京韵大鼓曲种和北方曲艺当中，具有深刻影响和很高的地位。随着刘派京韵大鼓的形成与发展，京韵大鼓的影响也日益扩大，终至取代单弦和五音联弹等曲种的攒底位置，各杂耍园无不以京韵大鼓为大轴节目，甚至南京、济南、汉口等地的杂耍演出也均以京韵大鼓攒底。京韵大鼓演员队伍迅速扩大，而刘派京韵大鼓也成为传人最多的鼓曲流派。其他曲种演员也多向他请益，如西河大鼓演员赵玉峰，受刘派大鼓影响，改用京音，又借鉴他的唱腔与表演，是形成赵派西河大鼓的重要因素。又如河南坠子女演员乔清秀、东北大鼓女演员朱玺珍等，都受到他的指点与熏陶。他还以其精湛的技艺获得戏曲界许多名家的敬重。

刘派京韵大鼓传人遍及各地。曾正式拜师的有白凤鸣、韩德荣(业弦师)、谭凤元、钟德海等，直接得到他授艺的有林红玉、冯质彬、小岚云、章翠凤、乔凤楼等多人，此外宗刘的著名演员还有良小楼、小黑姑娘、桑红林、侯月秋、孙书筠、小映霞、刘凤霞、张玉昆、杨曼华、郑蝶影、吴凤鸾、关贞奎、王贞禄等等。阎秋霞在从艺初期亦宗刘宝全，骆玉笙在宗刘派的基础上多方借鉴，发展了自己的流派。

**金万昌**(1870—1944)　梅花大鼓艺人。满族。奉天(今沈阳)人。生于北京。幼曾读书。十三岁从韩万祥(韩永禄之父)学唱京韵大鼓。四年后出师，常应堂会票演。约二十岁时向文玉成学唱梅花调，自此弃京韵而改工梅花。二十世纪一十年代，与韩永忠、韩永禄、苏启元一起对梅花调进行了改革。民国六年(1917)应天津四海升平茶社之约，将改革后的梅花调(时称梅花大鼓或南板梅花调)带入天津，首场上演的曲目为《大观园》带四季。初次露演即博得天津观众的热烈欢迎。他长期在天津演出，艺术日臻完善。民国十三年《新天津报·副刊》曾发表评论，说他嘴皮太浅，吐字含糊。到了三四十年代，凡评论者无不赞赏他口齿清晰，吐字真确，字字真切无稍错讹，难能可贵。他的



嗓音洪亮宽厚，高低音咸宜。演唱气息充足，一气呵成。他吸收民间俗曲丰富了唱腔，又简化了一些曲目开头的旋律。行腔曲折婉转，韵味醇浓。演唱技艺娴熟精湛，其高低音之转折，节奏之疾徐快慢，行腔之抑扬顿挫皆恰到妙处，时评其“变幻讨巧、悦人心目”。他的鼓

板技艺更称绝技，打鼓套子时手式之俏、鼓楗之帅、鼓音之准、劲头之匀，都是其他艺人无法企及的。因此他演唱时多加鼓套子，尤其在演奏五音联弹节目中，更充分展示他的技艺和沉醉于其中的意境，敲鼓击板的时候，“面上依然露出内心的微笑，常常将板举过耳际……头总是歪着，表现着十二分得意”(见民国三十二年8月29日《天声报》)。他常用的曲牌有〔柳青娘〕、〔夜深沉〕等。二十世纪十至二十年代中期，经常在天津演出，为梅花大鼓的传播和发展奠定了基础。此后至四十年代中期，在津演出时间更多。他多出演于各大型游艺场及中、高档杂要园，如四海升平、露香园、歌舞楼、天晴茶园、陶园、张园、大观园、庆云、小梨园、群英等处，与当时的著名杂要演员刘宝全、张寿臣、荣剑尘、常宝堃等同台，演出倒三或倒四场。也在广播电台播音。有“梅花鼓王”之盛誉。不少弦师、演员向他请益，并有不少再传的艺人。天津于是出现了一大批梅花大鼓演员。

金万昌身材高大，相貌端严，台风洒脱。晚年虽嗓音和气力皆不如前，但技艺更加精深，以古稀老叟歌唱儿女故事原难臻于妙境，但经其信口拈来宛转悠扬，佐以弦板有如裂帛，有似珠盘，引人入胜。但由于当时社会风气所在，他的演唱往往不如青年女演员受欢迎，所以他只好随俗以求效果，每每用高声苦喊和面部表情来换得彩声，使观众和评论界深为叹息。末次来津在民国三十三年3月，出演于群英，白凤岩为其伴奏。4月返京，旋即因病不能登台。民国三十三年6月17日，病逝于北京。天津杂要界7月30日在小梨园举行义演，为他的后事募集资金。

为他伴奏的弦师先后有卢成科、胡宝钧、张荣宝、白凤麟、祁凤鸣、荣少昌、刘文有、周福安、李墨生等。经常上演的曲目有十多段，其中他独有的曲目为《古城会》、《活捉三郎》、《大西厢》(与花小宝所唱的不同)等。他的代表曲目为《老妈上京》(共十一支曲牌)、《指日高升》(带五音联弹)等。这些曲目，常在年节应景点缀或打泡、临别纪念时上演，深受天津观众欢迎。他演唱的《指日高升》、《黛玉葬花》、《宝玉劝黛玉》、《黛玉思亲》、《鸿雁捎书》、《摔镜架》、《大观园》、《黛玉归天》等曲目，都灌制了唱片。

他在天津正式收徒刘连玉、王玉珍，私淑弟子有荣少昌和票友周麟阁等。

**王宝寅(银)**(1870—1944)　天津时调、京韵大鼓弦师。清光绪年间拜王庆和为师，与刘宝全同门，学时调、大鼓，兼习三弦等乐器。光绪十六年(1890)后在天津晴云坤书馆坐弦，并向唱手传授演唱技艺。二十世纪以来，曾先后为高五姑、赵宝翠、周金蓉、秦翠红等多位时调名家伴奏。晚年专为秦翠红弹弦，被秦翠红倚为得力臂助。曾会同弟子高五姑对〔靠山调〕唱法进行变革，如将慢板之衬句“哎咳哟”压缩，将第四句唱腔之尾腔改用三弦弹奏、成为过门等等，均被后人沿用。他从艺近六十年，弹唱均擅，经验丰富，技艺全面，三弦尤为高妙，又以托〔靠山调〕称绝。其三弦指法清晰有力，得时调演唱“稳准狠”诀要，至暮年功力仍不稍衰，评论者认为无人可望其项背。一生授徒众多。妻周金蓉，时调艺人，二十世纪二十年代曾享名，先王而逝。

**张诚润**(1870—1954)　评书艺人。北京人。清末来天津。早年拜赵连璧为师,学说《隋唐》、《包公案》、《明英烈》等书,后专演《隋唐》。特点是"文书武说",说表细腻,绘声绘色,表现情景真切,在说到马踏銮铃、对阵交锋等内容时,还能辅以口技,摹仿马蹄、銮铃等声响,惟妙惟肖。说书风格严谨规矩,布局简明,从不插叙与正书内容无关的"书外书"。又善于掌握火候,做到温书不冷,火书不暴。在津收徒有边豫棠、朱豫章、徐豫田、尹豫恒等,以边豫棠影响最大。

**李金藻**(1871—1948)　曲艺作者,社会教育家。字琴香,又署琴湘,别号择卢。天津人。十八岁入县学。曾留学日本。民国六年(1917)后任职直隶社会教育办事处。民国十四年在江西省教育厅厅长任内辞职回津。民国十八年任河北省教育厅义务教育委员及天津广智馆馆长。致力于社会及民众教育,撰写多种鼓曲唱词,以配合不同时期的社会教育要求。如:民国六年天津水灾时,针对直隶省省长朱经田率领僚属,为一条称为"八大王"的蛇唱戏,乞求它"显灵"退水的愚昧行为,他编写了〔拉哈调〕《好糊涂》,进行抨击,并交盲生演唱。后又编写了反对妇女缠足、提倡妇女读书的〔拉哈调〕《别糊涂》,也由盲生演出。他在外省任职期间,仍不断编写唱词寄回天津发表和供艺人、盲童演唱。曾请西城板演员沈华亭演唱他编写的西城板《欧阳春看破绿林》,其曲文批评《三侠五义》主要人物的封建思想倾向。民国二十五年,将《烟鬼叹》等鼓曲作品,交京东大鼓演员刘文斌在中华、东方等商业广播电台演唱。是天津文人中曲艺作品较多的作者。

**杨芝华**(1874—1947)　卫子弟书票友,音乐工作者。原名学川,字芝华。天津人。酷好津门古乐"十番"。一生从事中、小学音乐教育。还是许多社会组织如"十番会"等的教习。二十世纪二十年代初,拜津门卫子弟书权威人士华学源为师习卫子弟书,得华氏真传,尽得华学源所存的卫子弟书工尺谱。每逢学界联谊,常自弹自唱卫子弟书助兴。他结合自己的弹唱体会,将曲谱详加检校订正,誊写清楚,珍重收藏。后传给津门乐人刘吉典,使绝响多年的卫子弟书曲调得以真实准确地保留下来。

**赵一琴**(1874—1949)　小梨园杂耍园东家,泰康商场经理。名鹤,字昔生。天津人,祖籍江苏江宁。十八岁到天津估衣街张家盐店学徒,升到大总管后被派往河北大名,管理大名、南乐、清丰三县盐业。辞职回津后,与毕俊卿合资经营泰康银号。民国十四年(1925)和毕俊卿、冯代远、王聚颜等人集资二十五万元,租浙江兴业银行地皮盖起天津泰康商场,并被公推为经理。泰康商场民国十六年开业,于三楼开办歌舞楼杂耍园,专演杂耍。大力推行新的经营方式,如利用周末演出优待学生专场等。后天津劝业场开业,泰康商场营业一落千丈,主要靠歌舞楼的收入维持。约民国二十三年,歌舞楼改名为小梨园。至民国二十五年,由于营业不振,乃以每月一百二十五元的租金将其租给冯紫墀,仍然专演曲艺。

**润海清**(?—1942)　乐亭大鼓弦师,单弦演员。满族。票友出身。约同治九年(1870)以后出生。北京人。二十世纪二十年代起为王佩臣伴奏,弹三弦。技艺出众,手法

有力，特别熟悉王佩臣的演唱规律，以托保严密、衬垫恰当著称。风格稳重，不喧不躁，不常用花梢的手法与旋律。王佩臣早期唱片多系由他弹弦伴奏。润海清也常登台票演，并于三十年代中期在天津商业电台播唱单弦牌子曲，自弹自唱，颇受欢迎。因心脏病去世后，评论界慨叹王佩臣失一有力臂助。

**常杰淼**(约 1875—1929)　　评书艺人。山东人。青年入伍，在军中学会武术，尤精八卦掌。清光绪二十六年(1900)后退役，在北京某王府做车把式(即赶车的车夫)，业余热衷于听评书。光绪二十九年前后，自营马车行。曾同营服役的许杰泉介绍他到天津拜评书演员王致久为师。两年后因经营不善将马车行出兑，下海说书。不久，移居天津，专以说书为业。

他的袍带书与短打书皆有特色。底活原为《永庆升平》与《东汉》等，难以叫座。乃在许杰泉协助下，把武林中五宗十三派八十一门互相矛盾、争斗、打擂的众多故事连缀起来，编成评书《雍正剑侠图》。演出之始并未引起观众的重视，二十世纪二十年代初他到营口演出该书，受到欢迎。返津后再上演这部书，很快成为走红书目，他也名声大振，与许杰泉、张杰鑫被听众誉为“评书三杰”。他说书词句基本上是固定的，书中的人和事往往与他个人生活经历、情趣结合在一起，演说书中人物童林的怯模样，可令人大笑三天。最适合地上听众的口味。他台风老练大方，语言简洁明快，动作刚健威猛。也能“武书文说”，比如在《雍正剑侠图》中“拉典”，头头是道，所以他的短打书也很受文化素养较高的听众欢迎，许多茶楼争相请他演出。二十年代中期，《新天津报》与《新天津晚报》每天连载他的《雍正剑侠图》文字稿，后又结集成书出版。民国十七年(1928)广播电台设立，他也是第一批上电台播音的评书演员。

他的弟子有徐轸环、赵轸铎、佟轸方、来轸义、蒋轸庭等。常杰淼临终前在天津南马路寓所将尚未完成的录写、整理、发表《雍正剑侠图》文字稿的工作托付给了蒋轸庭。至四十年代又由蒋轸庭代拉了师弟马轸华与兰轸琪。不过，评论界认为常杰淼的《雍正剑侠图》虽然尚有传人，然而，已不可能像他在世时讲说得那般优美了。



**白云鹏**(1875—1952)　　京韵大鼓艺人。河北省霸县(今霸州市)堂二里人。字翼卿。生于农家。幼曾读书，爱好听书看戏。十四岁开始半农半艺生涯，常往来于天津、霸县之间，在集市、茶肆等人群聚集处演唱竹板书。庚子年(1900)前在津拜史振林为师，习木板大鼓及三弦，并随史振林在西城根、北开等处撂地演唱长篇书《白蛇传》、《绿牡丹》、《粉妆楼》等。又曾一度为唱手王红宝操弦。他潜心研习早期京韵大鼓的唱法，对唱腔唱法因过于天津化而导致的粗犷奔放进行了变革，以配合自身的演唱条件。至二十世纪初，又

从早期京韵大鼓中遴选了适合自己的唱腔，扬长避短，进行了突破性的艺术创造，并在其后的十余年中逐步加以完善。民国五年(1916)前后，成为当时天津最大的杂耍园四海升平的台柱。此后数年间，初步形成了独特的演唱风格，被确认为有别于刘宝全、张小轩所唱京韵大鼓的另一流派。他的曲目较宽泛，其他流派不常见的有：《黛玉焚稿》、《黛玉归天》、《宝玉劝黛玉》、《宝玉娶亲》、《太虚幻境》、《晴雯恸别》、《遣晴雯》、《探晴雯》、《三战吕布》、《斩华雄》、《斩颜良》、《骂曹训子》、《舌战群儒》、《三顾茅庐》、《葭萌关》(《战马超》)、《凤仪亭》、《七星灯》、《哭祖庙》、《观榜别女》、《窦公训女》、《拷童荣归》、《贞娥刺虎》、《孟姜女》、《霸王别姬》、《花木兰》、《金定骂城》、《方孝孺》、《吕蒙正教学》、《出塞》等。取材于时事的有《孙总理伦敦蒙难》、《马占山血战史》、《一·二八之上海》等和他创作的《维持国货》、《劝各界》、《改良劝夫》、《红拂传》、《风尘三侠》等。二十年代后期至三十年代初，他的演唱艺术达到高峰，成为杂耍界唯一能与"鼓界大王"刘宝全相颉颃的演员。四十年代被观众和同人称为"白发鼓王"。至暮年仍不辍创新，陆续上演了一批新曲目。如鼓舞抗日情绪的《煤山恨》，"红楼"故事《晴雯撕扇》、《晴雯补裘》、《祭晴雯》、《扑蝶》、《凤谋》，"聊斋"故事《云翠仙》、《绿衣女》等。他的嗓音沉着打远，音域不很宽，通常约十一至十三度。不使用颤音、滑音等装饰音、立音及假声，偶用鼻音及擞音；也不常使用高腔及跌宕幅度大的甩腔。唱腔精细，能在较窄的音域范围内使用各种灵活多样的小腔，使之摇曳回旋，不显平淡。起板平和，煞板从容。他的语音保留着一定的霸县堂二里方音成分，音高较为平抑。吐字清巧，出字往往稍迟，而字出后马上收音，不喜用衬字、垫字。对于"儿化"字及"儿"字的处理，有独特的方式。擅唱大段对偶句及排比句，演唱中有较多的诵说成分。他的演唱以凄婉纤巧、清醇淡雅的风格著称，适宜表现哀怨悱恻的情绪，曾被有的评论者称为"哭派"。

白云鹏历在北京前门外劝业场内第一楼游艺园、上海的大世界游艺场和北京书场、汉口的老虎花园、南京的奎光阁及张家口等处演出。在天津则先后在天会轩茶社、天晴茶社、大观园、天祥屋顶游艺场和南市丹桂园等场所攒底。他热心公益，关心时局，除及时编唱新鼓词外，还积极参加各种义演活动，如：民国四年在广东会馆义务演唱大鼓一日，并另捐洋十元以作恤嫠储金；民国五年参与天津市民反对法国殖民当局侵占老西开的斗争，在四海升平演唱新词改良大鼓捐助公民会等等。



白云鹏及弟子
阎秋霞、富少舫

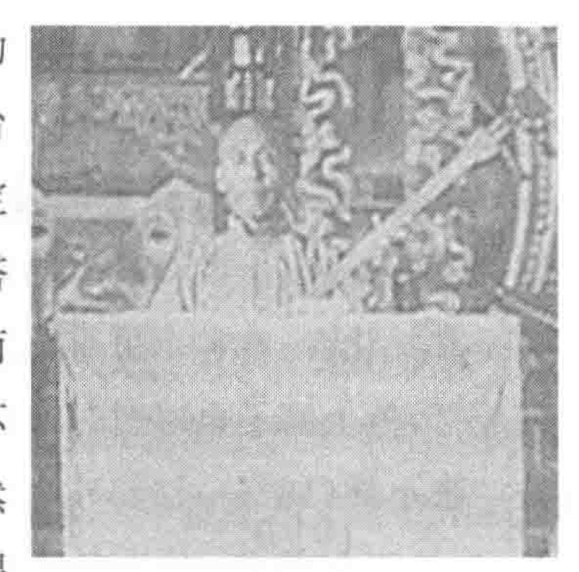
1949年天津解放后，成立了红风曲艺社，白云鹏任社长，组织同人上演了许多新节目，他自己也编演了新曲目《四女夸夫》等。1952年春调中国戏曲研究院任教，离津赴京。同年4月6日病逝于北京。

他留有唱片十余张，曲目为《长坂坡》、《金定骂城》、《霸王别姬》、《贾宝玉探晴雯》、《方孝孺骂燕王》、《凤仪亭》、《孟姜女》、

《太虚幻境》、《哭祖庙》、《黛玉焚稿》、《贞娥刺虎》、《白帝城》、《黛玉归天》等。留有五十年代初《花木兰》的录音。

白派传人不多。学白者二十年代有男演员戴和卿、刘晓峰。稍后有女演员名月如，能得其诀要，惜早逝。二十年代以来，有弟子程树棠、富少舫、方红宝、阎秋霞等。阎秋霞四十年代拜师，在白派传人中从艺时间最长，成就最大。阎六十年代授徒韩桂芬、刘志光、赵学义、李世明等。业余演员李树盛亦得阎指点。白派演员还有张雅丽等。再传弟子有王莉等。

**韩永禄**(1876—1940)　　京韵大鼓弦师。北京人。自幼从父万祥、兄永忠习三弦，十二岁拜师方天庚。十五岁登台接替其兄永忠为刘宝全伴奏，演出于京津各园，参与了刘宝全前期演唱风格的形成过程，是刘宝全成名初期的有力搭档。他技艺精妙，有“三弦圣手”之誉。他的弹法、指法细腻而刚柔适度，不崇尚花点手彩，不追求剧场效果，不喧闹，不“夺戏”，注重烘托和突出演员的演唱，讲求托腔保调的自然妥帖。听者几乎有时感觉不到三弦的存在，他的伴奏与演唱



已经完全融为一体。他的伴奏取“主动”方式，不仅可以针对各个男女演员截然不同的姿质与能力，给予准确、严密的配合，更能在烘托以外，引领演唱者充分发挥潜在的长处，并使其舒展自如。二十世纪二十年代中期与刘宝全分手之后，先后为小黑姑娘、白凤鸣、良小楼等伴奏，对他们继承刘派京韵大鼓、形成各自演唱风格并享名均有所襄助。三十年代初期在济南得遇青年女演员小彩舞，乃以刘派演唱艺术菁华及自己研习所得悉心传授之。民国二十五年(1936)春同小彩舞到天津，助其成名。其后数年间，协助她在演唱刘派曲目、学习刘派风格同时，引进其他京韵大鼓派别或演员的曲目，研究新腔，使之在刘派唱法的基础上开始出现适合个人条件的变化。如亲自设计唱腔并教授给小彩舞的《击鼓骂曹》与《七星灯》，都成为具有独特风格的曲目。他逝世(一说为 1939 年)前不久还在为小彩舞排练《剑阁闻铃》。他与小彩舞合作的五年，为骆派京韵大鼓后来的形成奠定了坚实的基础。

刘宝全二十年代中期以前、小彩舞三十年代后期灌制的唱片，大多由他操弦。曾向多人传授技艺，其中盲弦师卢成科得其真谛最多，亦享大名。

**孙胖子**(生卒年不详)　　评书艺人。天津人。孙胖子是绰号，也是艺名，本名不传。家贫，幼失学。喜好评书，从一位墨刻评书艺人处听会了以清光绪十七年(1891)出版的《彭公案》小说为底本的《彭公案》，又从另一位墨刻评书艺人处听会了以《西游记》为底本的《内丹图》。还会说《济公传》部分章回。孙胖子是天津墨刻评书演员中唯一不是文人出身的，但他在摹仿旁人的过程中，能将自己的社会经验与体会运用到讲述中，形成了自己的特点。逐渐拥有听众群。光绪三十三年左右下海，在西门里中营的明地上说书。他所说的孙悟空，在皈依佛门前后虽有仙、野之分，却十分注重表现猴的人性，与道活评书艺人把孙猴

子形容得比真猴还“猴气”演法迥然不同。约逝于二十世纪四十年代前期。未闻有传人。

**张慰辰**(**臣**)(生卒年不详)　评书艺人。原名慰臣。天津人。文人出身,曾是《益世报》编辑。因嗜评书,乃自立门户,下海说书。但无师承,只以小说《三国演义》为本,属于“墨刻”之列。二十世纪二十年代初,在天津南市庆阳茶楼说《三国》,每场上座二百多人,名声大振。曾遭“道活”评书艺人到茶楼中“横买卖”。道活艺人诘问他师从何人,他说可背诵《三国演义》,《三国演义》即是他的师父。观众多支持张,从中斡旋。来“盘道”的艺人们只好不了了之。张慰辰乃将自己名字中的“臣”字改为“辰”字。他长期在城内鼓楼北的海锐茶楼及南市青莲阁等处说书。不仅能背诵小说原文,且深谙《三国志》人物传略。说书时,将原文变成白话,对故事的时代背景、人物心态进行形象生动的讲解,引经据典,座谈今古,又深入浅出。没有过多的表演动作,文学性较强。被时人誉之为“文三国”。他的听众多是有文化者,常客中更有不少上层人物与社会名流。常常是在茶楼外小汽车、包月车排列成行,他上园子也以包月车代步,这在当时的评书演员中还是很少见的。

**张小轩**(1876—1945)　京韵大鼓演员。北京人(一说为杭州人)。原为清户部缮写员,自幼喜好曲艺,在北京拜朱德庆为师学唱怯大鼓,时常走票演出。光绪末年来天津,在松风阁茶楼、同合茶楼、永宴茶楼等处登台。宣统元年(1909)正式下海从艺。下海之前已享名,曾在与刘宝全对台演出时占据优势。此后长期留在天津,在许多曲艺场所演出,如张园游艺场、陶园游艺场、权乐落子馆和四海升平茶园等。他也善唱联珠快书、单弦及各种时调小曲、拆唱八角鼓,并有口衔十三盏油灯演唱的绝技。曾率先在天津演出〔新鸳鸯调〕《学热客》。京韵大鼓主要宗法霍明亮。他的嗓音苍劲响堂,宽厚,音量大,气力足。唱腔直平流畅,奔放浑朴,少波澜起伏,不尚花腔及装饰,亦不注重细节与音乐形象的刻画。节奏由缓至急,越催越紧,尤善唱大段贯口,字字相连几无空隙,垛板更迅疾利落。喜用疙瘩腔,转折处顿挫分明,又常使用天津语音,使他的演唱具有浓厚的靠山调色彩,粗犷豪壮。他的表演不拘小节,演出时顿足瞪眼、重击鼓板,时或解开长衫当作铠甲以助身段,故有“花脸大鼓”之称。有时为讲究字义而煞住鼓板,讲清之后再开唱。他常演曲目较为宽泛,著名的有《鸿雁捎书》、《知音得友》(《马鞍山》)、《刀斩华雄》、《子龙救主》、《草船借箭》、《战长沙》、《大游武庙》、《坐楼杀惜》、《摔镜架》、《金山寺》、《初世姻缘》(《蓝桥会》)、《拴娃娃》、《单刀赴会》、《绕口令》等等,尤以《灯下劝夫》、《华容道》称绝一时。自编曲目有反映天津军民抗击八国联军的《马大帅守杨村》,反映现实生活的《天津水灾》等。他演唱传统曲目时所用曲词往往与人不同,如《长坂坡》,于糜夫人投井后尚有赵云大战张郃一段,为其他演员所无;也有时略去收尾,如《战长沙》,只唱至“这一回,老将黄忠杀出城去”即作结。因此,他在享名的同时也常受到非议。二十世纪三十年



代中期，天津顾曲风气发生变化，他的演唱未能作相应的改变，渐不受欢迎。乃于三十年代末远赴东北、山东等地，在当地均曾大红，东北观众以京剧名净金少山拟之。民国二十八年(1939)一度返津短期登台，仍不能为观众所欢迎，于是再度出关。抗日战争后期，贫病潦倒，死于沈阳(一说为抚顺)。

天津学唱张派京韵大鼓的演员不多，黑姑娘、王鑫樵等影响不大。只有女弟子张金环颇得其神韵。张小轩二十世纪三十年代初在津收徒宋明元。宋明元是天津人，弦师。1962年，在第一届津门曲荟京韵大鼓专场中，应邀演出了失传多年的张派《华容道》及《蓝桥会》等，以颇具大江东去一泻千里之势的唱腔、接近靠山调的韵味、顿挫有力粗犷爽朗的风格，使观众耳目一新。后病故。老倭瓜(崔子明)在张派唱腔基础上加以变化，形成了滑稽大鼓带有张派特色的一个重要流派。

**赵宝翠**(约1880—?)　天津时调、京韵大鼓女艺人。俗呼大宝翠。在演唱京韵大鼓时称王宝翠，在时调曲种范围内则用赵宝翠。原为落子馆红唱手，曾向王庆和学唱时调小曲和京韵大鼓，与刘宝全、王宝银等有同门之谊。十九世纪末至二十世纪二十年代活跃于天津曲坛，享有盛名。莲花落《凤凰张四姐》等曲目的唱词中均涉及大宝翠和她演唱的曲目。她的京韵大鼓艺宗胡十，歌唱性强，无幅度大的挑腔，不用假声、立音，全用本嗓自然发声。吐字亦有力度。常演曲目多为反映妓女生活及男女爱情的故事，如《卖油郎独占花魁》、《妓女自叹》等。留有清光绪三十四年(1908)灌制的时调唱片《妓女想思》，以及约宣统二年(1910)左右灌制的京韵大鼓《妓女自叹》、《独占花魁》等唱片。

赵宝翠虽以演唱京韵大鼓为主，但她演唱时调的影响却大于她演唱京韵大鼓的影响。她嗓音柔润甜美，高低自如。吐字轻柔清晰，常减低力度，故作含混，以使演唱更加妩媚。唱腔圆转柔和，节奏舒展柔缓，曲调绵柔悠长。具有妩媚而不妖冶的风韵。长于表达如泣如诉、哀婉缠绵的情绪。她又将胡十一派的京韵润腔技巧及韵味融入时调演唱之中，使时调更富于吟唱性，更加优美动听。是改变早期时调喧嚣、粗犷、以刺耳的假声演唱等不足的先行者之一。留有民国十九年(1930)灌制的时调唱片《七月七》、《妓女相思》、《妓女托梦》等多张。所有唱片均由王宝银三弦伴奏。

约二十年代后期息影舞台，以收养女童、教授技艺为业。中年以后移居南京。



**曾振庭**(1880—1964)　联珠快书和单弦艺人。汉军旗人。北京人。姓利雅加，译为李，名曾如，艺名玉梁，后用曾振庭名。十四岁开始票演，向北京联珠快书名家奎松斋学习单弦和联珠快书后，技艺猛进，弹唱兼优，渐渐出名，后又拜在于福田门下，下海从事专业演出。清光绪末年至宣统时期来天津，继曾处之后出演于松风阁。入民国后，也曾出演于天津燕乐等园以及南京、汉口等地。二十世纪三

十年代后期起以天津为主要演出地。出演于各杂耍园，并在天津特殊电台广播。初以演唱单弦为主。他的单弦，唱法灵活，多在说白中出笑料，以内容幽默的曲目如《劳山道士》、《相思局》、《变羊计》、《画皮》、《青石山》、《凤仪亭》、《黎氏》等见长。六十岁后，以演唱联珠快书为主。他嗓音较低，但苍劲淳厚，善于运用。吐字、发音、收韵有独到功夫，听来清晰遒劲，沉着有力。在演唱垛句时，流畅奔放，一气呵成。能从内容和刻画人物的需要出发并对演唱速度加以变化选用曲牌。演唱行快行慢，大掏大闪，灵活多变，有时听来近似于说，但却有板有眼，节奏达到随心所欲的境界。又善于吸取京剧的表演程式，塑造鲜明的人物形象，如：以素手素身摹拟刀枪架，运用"搓步"和"垫步"配以搓手摇头表示人物的焦虑、无奈，使用"马步"、"弓箭步"等大开大合的身段和"子午相"（即戏曲舞台上人物短时间静止时，手、眼和步法的协调配合）等等。是在奎（松斋）派联珠快书重唱功说白的基础上，结合自身条件发展而来。他的表演帅气、潇洒。形成了鲜明的风格。曾振庭年近七旬时，每日在群英和玉壶春两处赶场，演唱依然气力充沛。拿手曲目有《蜈蚣岭》、《斩华雄》、《挑华车》、《白门楼》、《碰碑》、《秦琼观阵》、《赵云截江》、《淤泥河》、《草船借箭》等。中华人民共和国成立后，参加了天津市曲艺工作团，又转为天津市曲艺团。虽已年过古稀，仍演出不辍，并曾向天津市歌舞团的音乐工作者李光传授联珠快书。弟子有张伯扬、小映云、小映霖等。

中央人民广播电台和天津人民广播电台保存有他的联珠快书《蜈蚣岭》、《劳山道士》等录音。他演唱的《蜈蚣岭》还被拍成了电影。

**吴静山**（1880—1965）　西城板艺人。天津人。私淑有"黄毛"之号的西城板两大名家之一郝俊山，且与郝友情甚笃。民初开始从艺。嗓音好，擅唱，表演中长篇书时也经常只唱不说。有人伴奏时立唱，无人伴奏时可自弹坐唱。擅演《清烈传》、《施公案》，会唱的"赞儿"尤多。民国十九年（1930）左右，入广播电台播音。不久，进入小梨园和群英、志成信茶楼、宝和轩茶楼等杂耍园演出，直至1949年天津解放。后来参加了第一届天津市曲艺杂技会演和挖掘传统曲目的演出。郝俊山之徒刘筱江曾为其伴奏较长时间。



**张德泉（全）**（？—1919）　相声演员。艺名张麻子，是李德钖代拉师弟。清光绪三十二年（1906）自保定随李来津，为李捧哏，二人成为四海升平的台柱。还在陶园游艺场、新华电影园及南市东华宾、西华宾上演。民国六年（1917）天津水灾，艺人多离津，他与李则留在天津。当时，四海升平假座地势较高的南门口丹桂茶园演出，是全市唯一坚持营业的杂耍园。他们在这里合说了《三节会》等，大受欢迎。他与李配合默契。李号称"冷面滑稽"，他则为笑脸，两人形成了鲜明的反差。他亦擅逗哏，经常根据节目内容的需要和他们各自的特长，与李互为捧逗，如演《粥挑子》，就由他捧；演《豆腐堂会》就由他逗，各尽其能，演出效果极佳，故当时观众中流行"相声谁最棒，'粥'李'豆腐'张"的说法。他还擅演双簧的前脸。

在西北角同合茶楼时他与李德钖同韩亨斌、皮恩荣合作，演出了罕见的四人双簧。张、李二人民国七年在百代公司灌制了《怯封钱粮》、《巧对春联》、《发卖春联》、《灯谜隐语》等唱片(均为片断)。张后病逝于天津。

**李德钖**(1881—1926)　相声艺人。原名李佩亭，谱名李德钖，为相声"八德"之一。其父相声艺人李广义，艺名万人迷，他先以"小万人迷"之名从艺，李广义去世后，乃以万人迷为艺名。自幼在北京随父学说相声及演唱杂曲。清光绪十七年(1891)拜相声名艺人恩绪(即恩培)为师。李德钖继承恩绪旗籍艺人的文雅相声，并对"地上"低级趣味的相声段子进行了整理，改掉其中的脏口、"臭"包袱。他又曾向"穷不怕"朱绍文的弟子桂桢学艺，并受过穷不怕的指点。他单口、对口都擅长，而且逗捧皆精，尤其重视捧哏艺术，率先提出"三分逗，七分捧"的艺术主张，演出实践中，他与同辈演员裕德隆、焦德海、马德禄等人合作都是互为捧逗。他善于"使相儿"，在《打灯谜》中，摹拟"老太太双失目，抱着一只瞎猫，拉车的(人)一只眼"，连续做出"双失目""抱瞎猫"的老年妇女和人力车夫拉车，"一只眼"的形象表情，始终无人能比。还善演双簧。他发声、吐字功力深厚，说话声调上扬，共鸣多在脑后，因学过京剧，发声颇似京剧丑行，清脆、响亮。他所会曲目极多，每日早晚两场能连演三个月不翻头，观众称之为"相声大王"。他来往于北京、天津、保定等地演出。光绪三十二年，他从保定将代拉的师弟张麻子(德泉)带到天津，先在西头三角地、北开、三不管等处撂地，后在北门西宝和轩茶楼登台。以后，陆续在北大关福来轩、侯家后义顺茶园、北马路北海茶楼、官银号天晴茶楼、西北角同合茶楼等处演出，两人合作时间较久。李的表演以"冷面滑稽"著称，无论多么可笑的段子他也总是无丝毫笑意。但他虽绷紧面孔，观众看到他的样子却不能不笑。张麻子则是一副笑脸，对比之下形成强烈的反差，产生极佳的舞台效果。光绪三十四年他与张麻子在百代公司灌制了唱片，保存了《发卖春联》、《灯谜隐语》、《怯封钱粮》、《巧对春联》等曲目的片断。

进入民国后，他与张麻子长期在南市四海升平为台柱，同时也在露香园、陶园、新华电影园及南市东华宾、西华宾登台。民国六年(1917)天津水灾期间仍不辍演出。民国八年张麻子逝世，他与马德禄、周德山合作继续在四海升平演出。民国十二年起他选中新进艺人张寿臣为搭档，在艺术上给张以极大帮助。民国十四年"五卅"惨案时，他作为天津艺曲改良社成员，多次在各杂耍园及西马路宣讲所为惨案罢业同胞募捐义演。民国十五年夏天到奉天(沈阳)演出，同年冬在沈阳小河沿病逝。

李德钖曾收马德禄之长子马桂元为徒，并代拉师弟多人，高玉峰、谢瑞芝、陈子贞、广阔泉、戴致斋等都由此成为恩绪的门人。有子，名桐文，是周德山弟子。

**瑞诚詠**(1881—1927)　评书艺人。天津人。师承胡连诚。清宣统二年(1910)开始在天津各茶楼说书。擅演《隋唐》、《三侠五义》等书目。其艺术特点是注重书情、书理与"文扣"、"武扣"的相互结合；又擅长铺叙，有条不紊，于惊险中求曲折，繁复中求精细。他为人

端严，传艺一丝不苟。一生授徒多人。传人中成绩最高的当推再传弟子姜存瑞。瑞诚詠不仅向姜传艺，还以自己的姓氏“瑞”字为其命名。后姜与同门的魏存发合力纂成了评书《三国》，人称“姜三国”。

**张浙洲**(1881—1938)　　天祥市场和市场内曲艺演出场所的业主，实业家。原名贵彤，天津人。早年在银号学徒，民国六年(1917)与李魁元、郝玉林合资经营天祥号拍卖行，后改为天祥号绸缎店。民国十三年在天祥号原址改建天祥市场。于三楼西侧开办大型曲艺演出场所新世界茶社，在四楼设立杂耍园新新舞台(后改为大观园)，在屋顶开办综合性夏季游艺场，曲艺是其重要演出内容。新世界曾是二十世纪二十至三十年代天津最负盛名的杂耍园之一，大观园亦是三十年代末至四十年代末最有名的杂耍园。两者都曾一度成为天津曲艺的演出中心。

**高星桥**(1881—1948)　　劝业商场和商场内多处曲艺场所的业主，实业家。名文奎。原籍江苏南京。幼年在天津城里济生社上义学，曾业铁匠和火车司炉。后入井陉煤矿任司磅员，未久被委任为井陉煤矿津保售煤处经理。连任十年，渐有积蓄。民国十七年(1928)以后先后建造了天津劝业场等多处商业建筑。在劝业场内开办了天会轩和天外天等游艺场所(人称“十大天”或“八大天”)。其中天会轩是杂耍园，由高家自己经营。天外天是设于楼顶的露天综合性娱乐场所，也是天津市最大的露天曲艺演出场所，六楼的舞风台专演杂耍，共和厅演申滩及沪剧，卧月楼演苏滩，均是天津仅有的南方曲艺演出场所。劝业商场所有的曲艺演出场所一直是天津曲艺演出的中心。高星桥去世后，民国三十七年由其子高渤海接替继续经营。

**沈华亭**(1881—1969)　　西城板艺人。本名沈光第。天津人。能操三弦、四胡、琵琶等乐器，曾是杂耍场“坐弦”。清末，以演唱西城板为业。又于民国元年(1912)拜西城板老艺人许景魁为师。沈华亭嗓子好，音色脆甜，又通音律，以唱见长，会唱的“赞儿”尤多。无人伴奏时，可自弹自唱。当时在观众中流传有“听书郝黄毛，听唱沈华亭”的说法。经常在侯家后、地道外一带演出。常演的书目为《清烈传》、《施公案》。常唱的赞儿有《花园赞儿》、《四季赞儿》、《学校赞儿》等，著名的短段有《镖打秦尤》、《贺龙衣》等。徒弟有李永泉、屈永年等。沈华亭留有大量西城板曲词，均由其亲手抄录。由其子沈金榜收藏。

**马德禄**(1882—1935)　　相声艺人。回族，原籍甘肃永昌。曾在北京随恩绪(即恩培)学说相声。十五六岁时，拜春长隆为师，在京与焦德海搭档，自任逗哏。恩绪也曾为他捧哏。后恩绪招马德禄为婿，故而人称马德禄“小恩子”。民国六年(1917)迁居天津，多在地上演出，也曾与李德钖、周德山(周蛤蟆)搭伴，在中高档杂耍园登台。广告同时刊登三个人的名字。比如陶园民国七年8月的演出广告，就刊登有“延请马德禄、万人迷、周蛤蟆串演对口相声”的词句。马始终担任逗哏，或说单口。李德钖病故后，周德山为马捧哏。马晚年还曾与弟子高桂清搭档。马德禄能演相声二百多段，被同行称为“相声公司”。徒弟有高

桂清、杨闻(文)华、郭荣启、尹寿山等。子马桂元、马三立均为相声名家。

**高五姑**(1882—1943)　　天津时调女艺人。本不姓高,以身材高大得名。河北省安次县葛河镇人(一说天津市武清县人)。幼时被拐卖到天津,隶籍侯家后九顺班,次年入大兴里翠仙班。喜听串巷卖歌者唱曲,又天赋歌喉,每一模仿均能酷似,日久,以善歌出名。清宣统二年(1910)拜弦师王宝银为师,正式学艺。随应小广寒落子馆之聘在彼登台,用艺名高小芬演唱靠山调、鸳鸯调。历在北京香厂大森里班及天津南市华楼红云班、泰丰楼后春华班。民初与财政部职员吕某结婚,仍寓于津。二年后离异,转赴张家口演出。归来后在权乐落子馆后自营富春馆。成名之后,各落子馆争相罗致,曾在同乐、同庆、中华、权乐、群英等处演出。于是脱离风尘,专业演唱时调。先后在旧城外河北宝和轩、侯家后义顺、鸟市玉茗春、东北角天晴茶社、河东的天宝、南市燕乐和玉壶春,法租界新中央、劝业场歌风台、春和,日租界中原公司游艺场、张园游艺场,德租界陶园游艺场等大中型演出场所登台,蜚声曲坛,以善唱悲曲被时人称为"悲调大王",与"靠山调大王"秦翠红齐名。高五姑放足,着男履,梳油松大辫,常衣男装。能弹奏风琴,每每自弹自唱。故中外人士咸喜与之来往。军阀时期大宅门聚会,常召之歌《秦楼悲秋》诸曲。演唱时可以不像其他演员那样站唱,而特许可以坐唱。平时登台,于台上一手扶场面桌角,一臂倒背,侧立,也与其他时调演员直面台下者不同。她曾与王宝银一起改变了〔靠山调〕唱法,主要是将〔靠山调〕慢板之衬句"哎咳哟"的长腔进行了压缩,并将每"落"第四句唱腔之尾腔改用三弦弹奏过门,从而加强了音乐效果,避免了唱腔的重复等。这些成为〔靠山调〕的定型唱腔。她气力充沛,异于常人;嗓音高而刚劲,宽而脆亮。演唱时常以压抑方式使用部位较低的喉声,唱长腔时,于连续送气的同时用顿音处理曲调的转折起伏,形成别具特色的疙瘩腔(或称"嘎嘎调")。拖腔则一音到底,中间无节奏、音量的变化。吐字具爆发力,咬字狠,又好在唱句中加大量的衬字如呀、啊、这个、那个等等。这些特点使她的演唱铿锵顿挫,刚劲苍凉,酸嘶悲咽,催人泪下。三十年代后期因年老失去登台机会,又染有鸦片嗜好,几沦为乞丐,以向熟识顾曲者讨钱维持生活。民国三十二年(1943)10月30日冻馁交加,倒毙于南市街头,尸骨无存。其艺无人能传。



其成名作为《秦楼悲秋》(清代赛金花光绪十二年作词),代表作有《七月七》、《喜荣归》等。留有民国七至八年灌制的新编时事曲目《叹时局》和民国二十一年灌制的《七月七》、《喜荣归》、《秦楼悲秋》等唱片。

**高玉峰**(生卒年不详)　　相声演员。北京人。北京法政学校肄业。民国以来在北京加入荣剑尘组织的福厚堂八角鼓班社,与谢瑞芝一起说相声。民国十二年(1923)他们在百代公司合灌相声《新名词》、《菜单子》及《八扇屏》唱片两张。民国十三年该班社解散,高、谢二人首次来天津在燕乐升平演出,得李德钖器重,带拉他与谢瑞芝为师弟。从此来往于京、

津两地演出。民国十五年李去世，他与谢瑞芝成为当时天津曲坛最受欢迎的相声演员，经常在北洋、歌舞楼等中、高档杂耍园演出。高的身材矮胖，谢则瘦而高，人们把他们比做美国好莱坞喜剧明星哈代与劳瑞。民国二十三年在东北演出时，高玉峰患病回京，病愈后谢瑞芝已改唱单弦，高乃与金晓山搭档演出。高玉峰台风儒雅，有文化，能自编曲目，多以文言寻取笑料，以文哏著称，他的表演被观众誉为“文明相声”。

**谢瑞（芮）芝**（1882—1957）　单弦、相声艺人。名永祥，字瑞芝。即以谢瑞芝为艺名，民国三十三年（1944）改为谢芮芝。原籍沧州，生于北京。父谢宝亭是怯大鼓演员。谢瑞芝幼读诗书，擅书法。清末，曾考中官学生。后学唱单弦及联珠快书，也会唱京剧。二十岁从艺后，拜六顺堂班主王先生为师。民初参加荣剑尘组织的福厚堂班社，与王全有合演拆唱八角鼓。后说相声，为高玉峰捧哏。二十世纪二十年代中期首次来津，在燕乐升平登台，与高玉峰所表演的相声以文哏著称，被誉为“文明相声”。李德钖对其深为器重，带拉他与高玉峰为师弟，谢、高二人从此频繁往来于京、津两地演出。民国十二年在百代公司灌制了两张唱片，一为《新名词》和《菜单子》，一为《八扇屏》。李德钖去世后，他们曾是天津最受欢迎的相声演员。经常在北洋茶社、歌舞楼等处上演。民国二十年赴沈阳演出，至民国二十三年，高玉峰患病回京，谢留在沈阳，改唱单弦，民国二十五年始回北京。谢瑞芝在改唱单弦后于民国二十六年3月首次来津，登台燕乐，年末又在小梨园演出，渐为天津观众所承认。他的单弦艺术自成一家，以幽默滑稽见长，被称为“谢派”。谢派单弦的唱腔、唱法突出一个“活”字，提倡以韵裹字，唱来灵活深沉，又多用鼻音、脑后音。常用曲牌如〔数唱〕、〔太平年〕、〔湖广调〕等，唱腔都与他人不同。〔太平年〕每落第三句唱腔独出心裁，使之适合于表现幽默讽刺的内容。他与别人不同的是上场不唱岔曲，而以说白铺场，接唱正活。民国二十八年11月在大观园与刘宝全同台演出，排位第三，报刊广告称之为“单弦圣手”。其独有的单弦曲目，均由他自己编写曲词；与他人共有的曲目，也都根据自己的演唱风格加以改动，使之偏于滑稽幽默。谢瑞芝经常演出的单弦曲目有《卓二娘》、《沉香床》、《蝴蝶梦》、《胭脂》、《翠屏山》、《田七郎》（均为四本），《武十回》（十本）和《水莽草》、《马介甫》、《麻疯女》、《金山寺》、《杜十娘》、《珍珠衫》等。



中华人民共和国成立后，谢芮芝参加了天津市曲艺工作团，后转入天津人民广播电台天津曲艺团。古稀高龄仍不断登台。1954年，收业余单弦演员刘洪元为徒，尽传其艺。天津人民广播电台留有他的《高老庄》、《沉香床》以及一些岔曲的演唱录音。

**荣剑尘**（1882—1958）　单弦艺人。满族，镶黄旗，瓜尔加氏。北京西郊健锐营人。名荣源，后改荣勋，字健臣。艺名和顺，后改荣剑尘。先为八角鼓票友，曾向联珠快书名家奎松斋和单弦名票庆厚庵、高俊山、德润田学艺。民国初年拜师明永顺，下海从艺。曾组织福厚堂班社，演出什样杂耍。民国三年（1914）第一次来天津，在西南角山泉茶楼演出，仅两日即

辍演。民国四年和六年又两次来天津，分别在北门西天泉茶楼和南门口丹桂茶楼演唱。当时，他的唱腔学全月如，墨守前人成规，故不能受天津观众欢迎。返京后，刻苦研磨，锐意求新，终于形成了自己悠扬婉转、韵味醇厚、端庄儒雅的风格。民国十五年，他第四次来津，在燕乐升平一炮打响，成为天津首屈一指的单弦演员。自此，常年在天津演出。不久升至头、二牌，报刊广告称之为"单弦大王"。他的唱词均为自己编写，共有的曲目，曲词也与他人不同。经常上演的曲目有《细侯》、《武十回》、《翠屏山》、《杜十娘》、《红鸾禧》、《莲香》、《刘元普双生贵子》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《梅兰竹菊》、《五鬼闹判》、《风波亭》、《胭脂》、《青蛙神》、《水莽草》、《卓二娘》、《蝴蝶梦》、《贞娥刺虎》等。他的演唱特别注重润腔技巧，又加强了一些半说半唱的曲牌的歌唱性。常使用的曲牌如〔曲头〕、〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔罗江怨〕、〔四板腔〕、〔湖广调〕、〔金钱莲花落〕、〔山东落子〕、〔靠山调〕、〔播浪鼓〕等，唱腔、唱法都与其他演员不同。他还自创了〔乐亭调〕、〔军乐歌〕等新曲牌。荣剑尘有武功基础，在动作、表情上也有新的创造。他在演出时将场面桌由舞台正中向下场门方向移动六十余厘米，扩大了表演区域。民国二十年在昆仑公司灌制了《摩登遗恨》、《百宝箱》、《沉香床》等唱片。三十年代中期还曾在天津仁昌、中华电台直播。此时期收谢瑞芝之子谢舒扬为记名弟子。民国三十六年收徒李迫鹏，传艺五年。1952年收阚泽良和女演员新小谭为弟子。1953年离津，到北京中央广播说唱团任艺术顾问。1953年和1955年曾两次随团来津，分别在小剧场和中国戏院演出。1958年在北京逝世。单弦女演员石慧儒对荣氏的演唱艺术有所借鉴吸收。



**魏西庚**（1882—1966）　京东大鼓艺人。天津市宝坻县人。在家乡从师张瘸老（铁板张）。早年来津撂地演出，后进入书馆等小型演出场所。二十世纪三十年代中期在商业电台播唱，四十年代前期在特殊电台长期播唱，也经常参加大型杂耍演出活动。魏西庚嗓好善唱，方音较重，演唱中间喜掺杂说白，在电台演播时尤甚。他从艺早于刘文斌，而成名在刘之后，唱腔、唱法、韵味均与刘不同，较多地保留了京东大鼓的原始面貌。是天津京东大鼓三大派别之一。底活为《绿牡丹》，短段最著名者为《小两口争灯》。五十二岁时收女弟子河北雄县人王艳秋，授以大书《隋唐》、《瓦岗寨》、《呼家将》、《征西》和《绿牡丹》等多部，以及《杨八姐游春》等短段。魏西庚晚年未再登台演出。



**花连仲**（约1884—1958）　单弦、联珠快书教师。即华连仲。天津人。父花桐椿（一向作华桐椿）人称华六先生，为京韵大鼓演员。花连仲擅三弦，能唱京韵大鼓、时调、联珠快书，单弦尤为精通，他掌握的单弦、联珠快书曲目甚多。他以课徒为生，早年教落子馆唱手演唱，中华落子馆以演唱单弦出名的唱手张玉华就是他的徒弟。二十世纪三四十年代他向

许多人传授技艺，培养了不少天津籍的知名单弦演员。如三十年代初，王凤久向他学艺后成为天津较早的单弦女演员，雪艳花也曾向他问艺。三十年代中期授徒阎凤华、吴凤鸾、吴凤颐。吴氏姊妹成为天津一度专唱联珠快书的女演员。民国二十四年(1935)，花连仲收十二岁的石慧儒为徒，精心传艺，仅八个月便登台演唱。一年内，他就向石慧儒传授了《宁武关》、《青石山》等十几个中、短篇曲目，后又传授了《葛巾》、《乌龙院》和他独有的《庄公点化》等。次年3月，石慧儒在中华电台广播，一举成名。此后，他还曾教授荷花女演唱单弦。四十年代，张伯扬、小映云、小映霖都曾向他学艺。后又收徒桂月樵、廉月儒等。桂月樵学艺六个月便开始登台演唱。此时期向他学艺的还有桂灵樵、陈秀华、孟慧玲、廉荣启、毛艳华、顾红儒、顾鸣刚等。中华人民共和国成立后，他继续课徒传艺，于1950年收徒阚泽良。

花连仲虽靠课徒为生，但并不滥收弟子，择徒甚严，材质不够的多不肯传艺。他注意因材施教，根据性别、嗓音之不同，教以不同的唱腔。传授给女弟子的唱腔，委婉流畅、华丽大方。他讲究教学方法，比如对女弟子，通常先教唱几段时调，待喊出高音后再教唱联珠快书，把嗓音压宽厚。经此训练，嗓音可高低自如。然后才教唱单弦。在他的严格要求下，弟子的基本功都比较扎实。

**戴愚庵**(约1887—1945)　曲艺评论家。名锡庚，字渔清，号愚庵，常用笔名娱园老人、娱园，或单署一庵字。浙江吴兴人。久居天津。一生从事教育事业，任天津官立第八学校校长多年。约自民国三十年(1941)下半年起主持编辑《游艺画刊》杂志的杂耍版。他知识广博，自清末民初就与曲艺演员交往，熟悉曲艺历史和演员，知道许多掌故、轶事，对曲艺界演出场所和演员的内部情况、演出的风尚习俗等知之甚详。他把这些知识写成介绍、评论和考证性的文章发表，保存了大量的曲艺资料。他的著述以几十、几百字的短文为多，也有少量千字以上的文章。主要在《游艺画刊》发表，《新天津画报》、《庸报》和北京的《三六九画报》等报刊也常刊载。这些文章介绍了曲种、演员、场所、习俗和术语等等。其中如长文《托的杂耍场》对天津小型曲艺演出场所的状况介绍十分详尽。此外，他还写过多篇对当时曲艺现状的评论和建议，如对“反串热”的批评等。由于他对曲艺界内外的状况都了如指掌，熟知有关的规律，所以对曲艺界发生的各种变化，都能做出准确的分析，并能作出预测。如他在民国三十年预见到曲艺将广泛地与戏剧合演；民国三十一年发表的《杂耍场的倾向》一文中，指出相声将代替京韵大鼓成为首席曲种。果然这种状况都在第二年出现。另外，他曾建议多组织鼓曲、相声等形式的专场及在曲艺演出中由滑稽演员串场报幕等，也都在后来的曲艺演出中成为现实。但他很少写评论演员的文章，他认为演员的优劣、高下不能以个人的见解来判定，“见仁见智可耳”。对于怎样写艺术评论文章，他也有颇为精辟的见解，指出：“写这种文字似乎真懂才成，只能写‘四字评’的手笔不办事，如某角演来‘字正腔圆’一类的话，正相同写妓女‘面如桃花’一个味道，落伍的到家。”戴愚庵还是民俗学家和小说作家。所著《沽水旧闻》对天津民俗、掌故记载甚丰。在他写的多部小说中，描述

天津混混儿的《沽上英雄谱》在京、津颇为流行，还被改编为评书演出。

**周坪镇**(1887—1947)　　评书艺人。北京人。从师徐长胜。经常演出于京津两地。后落户天津，住南门里。常演的《封神榜》、《东汉》、《西游记》、《盗马金枪》、《后小五义》、《水浒》、《五女七贞》、《彭公案》都是底活，有“周八套”之称。他说书词句考究，几无闲言。自然幽默，“包袱”多，引人入胜。他绝活也很多，如说“百鸟朝凤”和“百兽朝麒麟”。前者要说一百种鸟，鸟名、形状、习性，个个不同；后者说一百种兽，兽名、形状、习性，种种有别。绘形绘色，活灵活现，使听者如同亲见，无不叹服。授徒有李鹤仙、刘鹤兰、张鹤瑞、崔鹤桐、王鹤轩等。

**郝英吉**(1887—1949)　　西河大鼓艺人。河北省高阳县教台村人。家贫。喜爱说书行业，先拜马三峰(疯)之子马小疯子为师，马小疯子逝世后，又拜师王殿邦。跟师晚，离师早，努力自学，以求上进。他不识字，各处奔走求人念唱本，默默记诵。经过努力，不仅学会了不少书目，而且学习了文化，能自己读唱本。约民国二年(1913)来到天津。由于嗓音洪亮，气力充沛，唱词清楚，白口干净，所会腔调多，很快打开局面，成为三不管、三角地、鸟市、六合市场等处最受欢迎的西河大鼓演员之一。为适应长期靠地演出，他刻意钻研长篇书目，把不少中篇书连接成长篇书，书目有《前后七国》、《东汉》、《隋唐》、《月唐》、《残唐》、《薛家将》、《杨家将》、《呼家将》、《江大人私访》、《彭公案》等等。

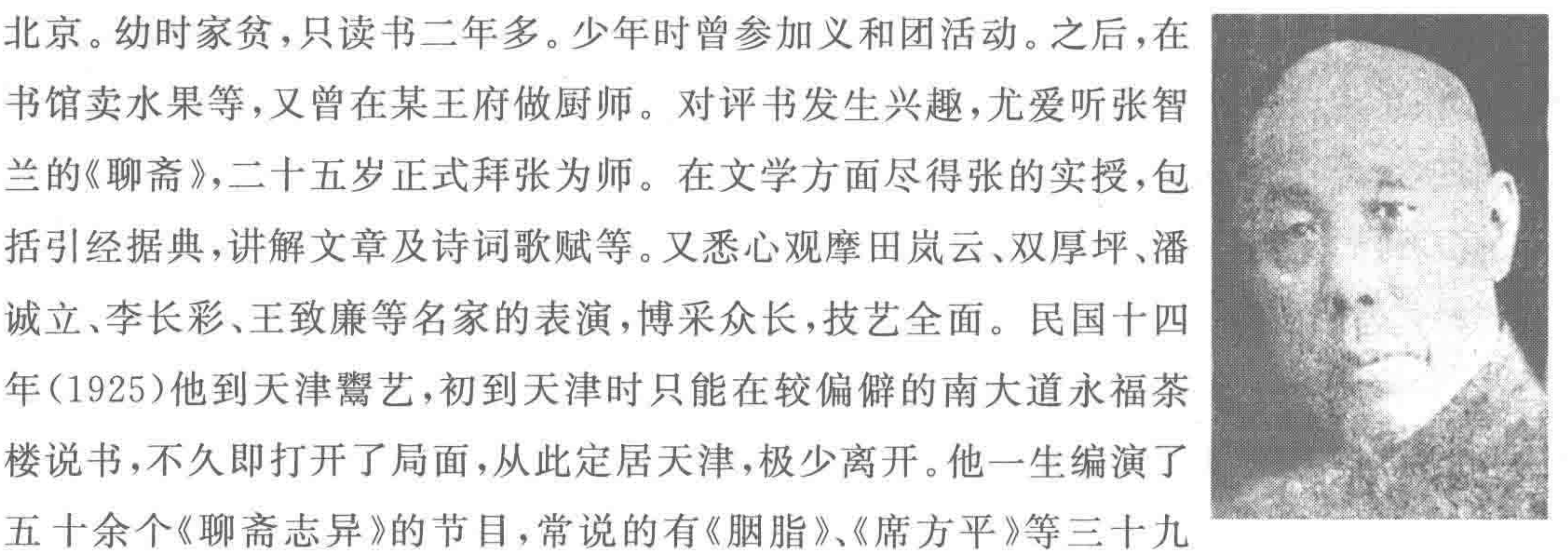
他长期居住在西广开余庆里。住在这里的西河大鼓艺人很多，经常互相切磋。他同福坪安、卢荩臣、牛德兴、咸士章、赵玉峰、黄福才、程福田等九人结为金兰之好，更便于他吸取北口、小北口西河大鼓之优长，学习评书的表演技艺。他的表演讲究手、眼、身、法、步的准确，用面部表情与神态表现喜、怒、忧、思、悲、恐、惊各种情绪，以刻画男女老幼各种人物。他最拿手的唱腔是“二黄大反腔”、“双高”、悲腔“刀刀痛”、炸口等。唱垛字句与串口流利准确。善于变换嗓音。还常常利用口技烘托气氛，如学马叫包括两匹马互相“对话”，摹拟风声、雨声、雷声及各种鸟、兽鸣叫，摹仿大人、小孩啼哭等等，惟妙惟肖。他的三弦弹得也颇见功夫。民国二十三年，他和家小到大连、沈阳等地长期演出。民国三十七年返津。

他曾代拉张英勋为师弟，徒弟有雷秉安、程秉泉、王秉章、曹秉义等。子女七人，有六人自幼习艺并大多在津从艺：子庆轩、女艳芳、艳卿是演员，子庆国、女艳春业弦师，女艳霞更以演员兼弦师。故有“西河世家”之称。其中艳霞、艳芳成就较高，也都有各自的代表书目。

**周德山**(1887—约1955)　　相声艺人。北京人。艺名周蛤蟆。父面茶周为早期相声艺人，周德山十三四岁时，曾随父在天津南市三不管撂地，为其父捧哏。后拜“穷不怕”朱绍文弟子范长利为师。长期往来于京、津两地说相声。民国七年(1918)7月曾与马德禄、李德钖一起，在天津陶园游艺场演出，为李德钖捧哏。民国八年至十二年期间，他在天津与李德钖合作，互为捧逗。李离津后，他仍经常在天津演出，如民国十七年在燕乐升平，民国十八年在陶园游艺场。民国二十四年与陶湘如合作。后在东方电台广播，捧哏者为徐羡忱。民

国三十年到南京演出，也颇受欢迎。此后曾在天津为张寿臣、马三立捧哏，并一度改说单口。二十世纪四十年代中期以后，多在天津地上演出。年过六旬后，生活潦倒，靠同行资助为生。他收徒有马三立、刘桂田和李德钖之子李桐文等。

**陈士和**(1887—1955)　评书艺人。本名陈兰亭，又名陈德本。原籍浙江绍兴，生于北京。幼时家贫，只读书二年多。少年时曾参加义和团活动。之后，在书馆卖水果等，又曾在某王府做厨师。对评书发生兴趣，尤爱听张智兰的《聊斋》，二十五岁正式拜张为师。在文学方面尽得张的实授，包括引经据典，讲解文章及诗词歌赋等。又悉心观摩田岚云、双厚坪、潘诚立、李长彩、王致廉等名家的表演，博采众长，技艺全面。民国十四年(1925)他到天津鬻艺，初到天津时只能在较偏僻的南大道永福茶楼说书，不久即打开了局面，从此定居天津，极少离开。他一生编演了五十余个《聊斋志异》的节目，常说的有《胭脂》、《席方平》等三十九段。他的表演老练大方，故事情节安排疏密有致，剪裁繁简得当。丰富的生活积累使他洞察人情、深谙世故，将这些融会到他的表演当中，使故事格外生色。特别是他的武段子，运用功架、虚拟的武器及其招式，把书中人物田七郎、崔猛等的英雄气概刻画得淋漓尽致。因之有人说他的《聊斋》是“武《聊斋》”。真正做到了文扣能说，武扣能打，人情扣能启人心扉，催人泪下。平时常常看戏、看电影，善于借鉴其他表演艺术的技艺，化“他”为“我”，学什么人像什么人。他说的山东、山西、唐山等地的方言，可以乱真。他也虚心向同行学习，《凤仙》等书目即学自天津墨刻评书演员西子云。又能反串京剧，曾在《女起解》中饰崇公道。还在广播电台串演过相声与太平歌词。



中华人民共和国成立后，陈士和积极投入工作。1952年，在影片《六号门》中饰演了反面人物马八辈儿，成功地刻画了封建脚行把头的形象。1954年天津市文化局与天津文史馆协作，组织了现场录音演出，为他记录《张鸿渐》等书目。仅完成十三段半，陈即患病，次年逝世。

他在天津收徒很多，主要有刘健英、张健岚、刘健林、刘健卿等。再传弟子刘立福等较有名。

**蔡化千**(约1887—?)　蕩调教师，琴师。天津人。自幼从父习琵琶及蕩调，十四岁开始登台伴奏。二十世纪四十年代曾到东北行艺，不久返回天津，曲艺界人士特地集会欢迎。他的琵琶技艺精到，并熟知蕩调的曲目、曲调、演唱方式和舞台形式。蕩调之外，还能为淮调、马头调等曲种伴奏。中华人民共和国成立后，参加天津市河西区互助剧团，任琴师。1956年，中央第一次剧目工作会议精神贯彻之后，在区文化科、区文艺工会的支持下，在互助剧团演员任鸿志和红云剧团琴师徐大白的协助下，对〔蕩湖船〕、〔蕩湖船数唱板〕、〔蕩调中板〕、〔闹五更〕、〔小龙船〕、〔十二月〕、〔打莲香〕、〔打莲花〕、〔四块玉〕、〔渔家乐〕、〔凤阳

花鼓〕、〔怕婆顶灯〕、〔变羊计〕等十三种曲调进行了记录、整理，并指导十二名青年演员排练了《凤阳花鼓》，排练并演出了《十二月》、《打莲香》的片断，对保存荡调这一优秀文化艺术遗产做出了贡献。1956年11月，在河西区举行的观摩演出会上获奖。



**冯质彬**（约1888—1942）　京韵大鼓艺人。天津卢庄子人。原经商，人称冯八先生。嗜京韵大鼓，私淑刘宝全，苦心钻研，刘演出时，他常在杂耍园窗外静听。刘宝全得知，颇为嘉许，亲予指点。冯乃艺业有成，于二十世纪二十年代开始走票演唱，三十年代进入广播电台播唱颇获好评。当时，与票友、学界的李石如（瘦岩轩主）同为学刘（宝全）之有名人物，评论者以言菊朋学谭鑫培拟之。三十年代中期正式下海，弃商从艺。下海后历在新中央等处登台，并曾在小型曲艺演出场所担任攒底。四十年代奔走京、津各园献艺。他的嗓音颇接近刘宝全，但稍尖，唱腔得刘之神韵而略觉刚劲。对唱、做悉心研习之外，于字音之阴阳五声亦有心得。因过度劳累致疾，生活陷于窘境。民国三十一年（1942）春，刘宝全亲自为其在新中央作筹款演出。演出当天大雪纷飞，上座欠佳。未久冯质彬病逝。

**西子云**（约1888—1948）　评书艺人。天津人，家为勤行（厨师）。少时曾入私塾读书。民国七年（1918）前后加入警界工作。因爱好而长时间听张慰臣的评书《三国》，二十世纪二十年代后期始，以说书为业。长期演出于天津各茶楼。民国十七年又到天津无线广播电台演播，在听众中影响很大。他的书目主要为《三国》，而说《聊斋》的功力也颇深。顾存德曾向他学过《聊斋》的《陈锡九》等书目。陈士和也曾向他学过《凤仙》。他受张慰臣的影响较大，说书时，没有大的表演动作，以说为主，常引经据典，但深入浅出，不仅得到有一定文化素养的听众的青睐，也受到一般市民听众的欢迎。他用天津话说书，但不用齿音字，对有的字拉长声予以突出，是其特色。演述时经常“现挂”，博听众一笑，如《胭脂》中说到最后结案时，他先与听众商量：这龚王氏怎么办呢？然后抖包袱：“送落马湖（当时天津的下等娼窑集中区）去吧！”于是在听众的笑声中结束表演。

西子云是天津土生土长的“墨刻”评书艺人，曾有人劝他拜师以纳入北京评书谱系，他不肯，因此也没有正式收徒。

**常鹤亭**（？—1932）　丝弦拉戏票友。满族。别号笑然居士。北京人。世家子弟。性慷慨，嗜戏曲，喜交游，早年为友所累入狱，在狱中拆缝衣线为弦，练习指法以消磨时日。出狱后，家产荡然，于是以弹唱为业，后专事拉戏，曾到南北各省献艺，即以别号作为艺名。民国初年至天津，以票友身份参加各种堂会、义演和杂耍演出。其技名为单弦拉戏，系将胡琴除去一弦，自己坐于场面桌侧，将琴横放，琴筒置腿上，琴轴一端撑于桌子桁木上，左手持小木棍捺弦，右手持琴弓拉弦，以此模仿戏曲唱段。有时变拉弦为锯弦姿势，名为单弦锯戏。凡西皮、二黄唱段以及锣、钹、唢呐诸乐器，均能用一根琴弦摹仿出来。因技法奇妙，被

时人称为空前绝技。多在天祥市场新世界杂耍园、中原公司游艺场、劝业场天会轩及共和厅、聚英茶社等中、高档曲艺场所演出，也常到广播电台演播，享有盛名。其艺无传人。

**郭荣山**(188？—1947)　　拆唱八角鼓、双簧艺人。北京人。早年曾演出中国戏法。二十世纪一二十年代，入荣剑尘组织的福厚堂班社，与王金友(有)搭档演出拆唱八角鼓与双簧。二十年代中期该班社解散，乃来天津在各中高档杂耍园演出，数年后王金友去世，郭荣山改与韩永先搭档，经常在歌舞楼(小梨园)、劝业场舞风台、春和屋顶、天晴、中原游艺场、大观园、庆云等处演出，居中场，颇负盛名。在杂耍园，他轮换演出拆唱八角鼓与双簧，均以滑稽取胜。演拆唱八角鼓时，先以相声引入正题，然后做简单之化妆。曲目有《拉骆驼》、《瞎子算命》、《打灶分家》、《双锁山》、《汾河湾》、《逛西顶》、《瞎子逛灯》、《小上坟》等。《拉骆驼》、《瞎子算命》最受观众欢迎。《拉骆驼》系描写蒙古族人远行，演出时将脸抹黑，著紫色蒙古袍、皮靴，他站在场面桌上，表示骑在驼背上，搭档弯腰站在桌前，垂下双臂，左右摇摆，表示骆驼行进，二人在“旅途”中，一问一答，引出许多笑料。《瞎子算命》中饰盲人，表现盲人的各种姿态，惟妙惟肖。演双簧时，他为前脸。曲目有《十八愁绕口令》、《三婿上寿》、《四仙得道》、《张生跳墙》、《百子图》、《蓝桥会》、《年年吉庆》等。时人评论说他们的表演一举一动令人捧腹不止，滑稽突梯，令人喷饭。尤其郭荣山，面貌虽似老诚的庄稼汉，可是他的言词刻薄，表演幽默，给观众留下极深刻的印象。民国二十四年(1935)他们还在天津青年会电台演播，在节目演出之间隙中播报商品广告时，郭能把三家商号的广告串连，编成一套词，非常滑稽。又擅长学各省方言。民国三十二年韩永先病故，郭又与相声演员谭伯如搭档演出，直至病逝。曾收徒沈观澜(沈君)、张志成(张君)。

**韩永先**(188？—1943)　　拆唱八角鼓及双簧艺人。北京人。弦师韩永禄之弟。早年为弦师，曾参加宝全堂为刘宝全伴奏。约民国十八年(1929)起，与郭荣山搭档演出拆唱八角鼓及双簧。长期在天津中原游艺场、春和屋顶、天晴、北洋茶社、歌舞楼(小梨园)、大观园、群英、庆云等处登台，有时赴北京等地演出。民国二十四年曾在天津青年会电台演播。他擅长捧哏，发声清朗，又善唱西皮二黄、梆子腔及子弟书。表演双簧时，他为后脸。在演唱拆唱八角鼓时，他弹三弦伴奏，同时分包赶角。在表演拿手曲目《拉骆驼》时，在桌前毛腰抬头，双臂下垂，身体左右摇摆，表示骆驼行进，同时与郭荣山问答，制造笑料。每演皆汗流浃背。韩永先身材颀长，演《滑稽双锁山》中的刘金定，戴戏曲舞台上之老旦抹额，俊扮，着大镶大滚袄裤，持一小马鞭，载歌载舞，令人捧腹大笑。曾收沈观澜(沈君)、张志成(张君)为徒。有子德荣，十七岁时为刘宝全伴奏，先拉四胡，后改三弦。至二十二岁成为刘宝全主要弦师。参与了刘宝全《宁武关》影片的拍摄。二十世纪五六十年代在天津市和平区曲艺团参与创作的京韵大鼓《愚公移山》有较高成就。并曾挖掘演出已失传的马头调。后加入天津市实验曲艺杂技团。是天津著名弦师。

**马宝山**(生卒年不详)　　东北大鼓艺人。约清宣统二年(1910)随老艺人王玉林进关来津演出，在天津拜王玉林为师。他的演唱，说白安详，词稳句工，唱腔娓娓动听，但演唱时多依旧制，少变化。有淳朴简约的风格。除演唱东北大鼓外，偶尔也说相声，有时还为其他演员伴奏。二十世纪三四十年代，在书馆、杂耍园演出的同时，他还在多家广播电台演播，颇受听众欢迎。天津的各大报刊和广播电台曾对他的长篇、短篇曲目做大量介绍。后因嗓音变化，艺业也告停滞，为生活所迫，不得不串巷子演出，甚至在不演出时以修鞋维持生计。中华人民共和国成立后，他参加了和平区书曲队，以说唱长篇书为主，也演唱一些短段曲目。常演的有《刘秀走国》、《回龙传》、《下南唐》、《紫罗袍》、《千里驹》、《施公案》、《三侠五义》、《五女七贞》、《十粒金丹》等。短篇曲目以《鞭打芦花》等最为有名。留有《唐二主探病》、《紫罗袍》等唱片。未有传人。



**常澍田**(1890—1945)　　单弦艺人。满族。北京人。父明五亦为曲艺艺人。常澍田幼从三伯父学唱京韵大鼓，兼习三弦；后随四伯父明永顺学唱单弦。民国以来，曾参加荣剑尘组织的福厚堂班社，唱京韵大鼓。民国十二年(1923)左右班社解散，他来天津，在津拜德寿山为师，改唱单弦，一炮而红。此后，经常在天津各中高档杂耍园演出，多居二三牌。民国十九年6月还在天祥屋顶杂耍部挂头牌。民国二十四年在天津青年会电台广播，民国三十一年在天津特殊电台广播。报刊广告称之为“单弦泰斗”。常澍田的嗓音脆亮、吐字清晰，注意润腔技巧和演唱韵味，唱腔唱法简洁明快。他借鉴了单弦老艺人何质臣的唱法而有较大的加工和发展，又增加了装饰音和俏皮的小腔与哦、擻，从而形成了自己的演唱风格。被称为“常派”。所演曲目的中、长篇较为有名。经常演出的中、长篇曲目有十本《武十回》，五本《翠屏山》，四本的有《蝴蝶梦》、《胭脂》、《卓二娘》，三本的有《杜小雷》、《金山寺》、《诵赋激瑜》、《水莽草》、《杜十娘》，两本的有《五圣朝天》、《马介甫》、《画皮》、《莲香》、《羊角哀》、《瑞云》、《得钞傲妻》、《马前泼水》，单本的有《沉香床》、《麻疯女》、《绿衣女》、《看财奴》、《劝戒赌》等。常澍田留有二十世纪三十年代灌制的唱片《挑帘裁衣》、《胭脂》、《马介甫》、《五圣朝天》、《武松杀嫂》、《金山寺》、《杜小雷》和岔曲《风雨归舟》、《百戏名》、《八花八典》、《大春景》等。弟子有王剑云、王凤久、张剑平等。

**秦翠红**(1890—1948)　　天津时调女艺人。天津人。幼时家贫，被人拐卖到北京，沦入娼门。学唱北京小曲，擅长《人辰十谣》。十八岁来天津，在各落子馆演唱，并从师王宝银、陆桐坡，学唱靠山调、鸳鸯调、拉哈调。观众为其取绰号“棒子面”。清末民初即已十分走红，是当时最受欢迎的时调演员之一。她的嗓音浑厚深沉，吐字清楚，气力充足，用“男口”唱法，歌来粗犷豪迈，富有阳刚之气。时调演唱的“稳、准、狠”三个要素把握得极好，其“悲、媚、脆”三诀也为上乘，所唱以〔靠山调〕最为称绝。享有“靠山调大王”之盛誉，观众昵称其为“靠山王”。二十世纪三十年代中后期隐退，只参加义演或应特邀参加清客串票演，所得

均助善堂。每一露演，观众闻讯争至，园中座无虚席。其时年已四旬以上，然嗓音犹佳，气力依旧，技艺不减昔年。民国三十五年(1946)12月她应邀在中国大戏院参加义演，曲目为《七月七》。由弦师辛德林操弦，虽已年逾半百，仍得到全场观众的热烈欢迎，甚至不等落腔，台下就响起彩声。拿手曲目还有《喜荣归》、《学热客》、《要婆婆》等。王宝银亦曾为她伴奏。时调女演员姜二顺曾受王宝银传授秦之技艺，又曾得秦本人指点，能传其艺。



**刘文斌**(1890—1967)　京东大鼓艺人。天津市宝坻县人。十二岁拜宋恩德学艺，学唱平谷调和以张瘸老(铁板张)为代表的大鼓书。农闲时即常演唱。二十二岁到热河一带卖艺，二十六岁到天津，以拉人力车和"扛河坝"(码头装卸)为业，晚间走街串巷卖唱。二十世纪二十年代在同行艺人帮助下撂地演出。民国十七年(1928)底加入天津无线电台的杂曲节目演播，渐为人知。三十年代中期，商业广播电台相继出现，他先后在中华、仁昌、东方等台播唱长篇鼓书，间或加演小段，同时在一些剧院、杂耍场、书场如东天仙、东兴市场等处登台，还常参加大型杂耍演出，成为家喻户晓的艺人。他拥有大量曲目，长篇书主要有《呼家将》、《小八义》、《紫金镯》(《四进士》)、《破孟州》、《女侠响马传》、《三省庄》、《刘公案》、《薛刚反唐》、《九女隋唐传》、《司马潜龙走国》、《大宋八义》、《少西唐》、《云龙山》等；中篇书目主要有《水牢双合印》、三本《大西厢》、《王宝钏》、《全德报》、《乾坤带》、《巧合奇冤》等；短段主要有《罗成算卦》、《烟鬼叹》、《刘二姐拴娃娃》、《丁香割肉》、《孟姜女寻夫》、《冯奎卖妻》、《诸葛亮招亲》、《诸葛亮押宝》、《李翠莲盘道》、《鞭打芦花》、《双锁山》、《蓝桥会》、《罗章跪楼》、《庄子扇坟》等。民国二十七年(1938)灌制了唱片《摔镜架》、《隋炀帝下扬州》、《拆西厢》及《郭子仪庆寿》、《刘公案》(片段)等多张。为适应市民阶层观众的要求，他对原来的唱腔唱法进行改革，如：删去冗长的字句、腔调，将字少腔多的旧"开板"改为开板即唱，重新处理尾腔并加拖腔使之完整，创造了"十三哎"并使其成为京东大鼓的一个特色唱腔。他是京东大鼓在天津定型、发展的主要人物，也是这一曲种最具特色的演员。他嗓音宽响苍厚，善使中低音，吐字清楚，保留了较多的乡音和怯字，也吸收了一些天津方言。演唱时不甚注重板眼的规范，常在第二、三句即开始跑板；遇到长句则必字字摆正唱准，而不顾其他。演唱富乡土气，朴素亲切。不以"脸上挂，手上划"的表演取胜，而求语言通俗明白，描摹人物细致到家，反复咏唱，不厌其繁，絮絮如话家常，尤为下层市民特别是年长的妇女所喜爱。相声演员亦常摹仿他的唱腔或夸大他演唱中的缺陷，因之他的演唱更加为人们所注意。在众多的京东大鼓演员中，他享名最早、最久，影响最大。四十年代加入特殊电台演播，并在燕乐演唱。1949年以后继续在墙子河边的上海道书场、东兴市场及中行电台、天津广播电台等多处演唱长篇书和短段，并上演了大量新曲目。他所演唱的新曲目主要有长篇书《刘胡兰》、《白毛女》、《小二黑结婚》、《杨靖宇》，中篇书《婚姻大事》，短段《一贯道》、《双翻身》、《打鬼》、《山河泪》、《王老穷生产》、《小两口

拌嘴》、《喂牛》、《别迷信》、《金大娘诉苦》、《未婚妻劝夫参军》、《小三分家》、《庄家忙》、《新夸夫》、《破除迷信》等。1956年参加天津市河西区曲艺团。晚年演出不辍，并悉心授徒，也常到工厂辅导业余演员。为他伴奏的弦师，弟子之外有其子刘雨辰等。刘雨辰六岁即随父到书场登台。后改名少斌，能自弹自唱。代表曲目有《诸葛亮押宝》、《三封信》、《琴挑》等。刘文斌弟子有张书扬、李成秀、王辑馨等。主要的传人还有董湘昆。

**李永泉**(1890—1977)　西城板艺人。天津人。师从西城板名家沈华亭，是沈氏弟子中唯一从事专业演唱的。李永泉音域宽，音质甜美，行腔圆润，火候恰当。他继承了沈华亭的演唱特色及其全部大、小"赞儿"和文、武"赞儿"。常唱的"赞儿"有《镖打秦尤》、《辞绿林》、《贺龙衣》等。二十世纪四十年代曾在南大道的书场演出中篇书《嫦娥》。1953年李永泉参加了河北区书曲学习研究组，又随姜存瑞加入了河东区书曲研究组，学习和演出新书目。1955年随河北区书曲学习研究组转入河北区书曲队。1956年，他演唱的一部分"赞儿"曾由天津群众艺术馆录音。1957年夏初在地道外演出时仍吸引了不少观众。同年，参加了天津市第一届曲艺杂技会演。1966年以后，未再登台演出。

**谢大玉**(1890—1978)　梨花大鼓女艺人。山东武城县人。父谢其荣是清同治、光绪年间著名山东大鼓弦师，有"神手谢老化"之称。谢大玉自幼随父习艺，系王小玉之后的第二代演员。光绪末年来津，享名时间较长，是梨花大鼓在津最为盛行时期的代表人物。二十世纪一十年代末，曾参加南市西华宾茶园的开幕演出。她嗓音高亢，行腔吐字功底深厚，说白出色，善于表演。常与张兴隆演出对口双唱。历在中高档曲艺演出场所如四海升平、陶园、张园及劝业场天会轩等处登台。三十年代末辍演，后返山东。常演曲目以传统曲目为主，其《吕蒙正赶斋》、《草船借箭》等及与人合演的对口曲目《马前泼水》、《伯牙摔琴》等，被称为"一时绝唱"。

**林紫垣**(1892—?)　天津中原公司及中原游艺场开办者，实业家。广东中山人。原在上海先施公司任管理，常驻日本采购商货。后来天津，民国十六年(1927)与人共同筹集资金一百三十万元，在日租界旭街(今和平路)兴建天津中原公司，开办大型综合商场，于次年元旦正式开幕。楼内开办游艺场，曲艺是重要的演出内容。曲艺演出场所先设在位于五楼的歌风台和屋顶花园。后改在三楼杂耍场及屋顶花园。这些场所集中了天津曲艺各个曲种的有名演员与弦师，日夜演出什样杂要，均是当时天津重要的曲艺演出场所。天津沦陷后，地处日租界的中原公司商贸营业受到很大影响，一度靠曲艺等游艺吸引顾客，始能维持。林紫垣特地聘请了广东人郑瑞阶主持中原游艺场，经营富有新意。

**刘髯公**(1893—1938)　报人，《新天津报》社长。回族。字仲儒，天津武清县人。清末曾是新军士兵、法国驻华使馆文书、天津法租界工部局侦探长。民国十三年(1924)与段松坡、薛月楼合作，创办《新天津报》，以"平民化"和敢说话为标榜。此后还陆续发行了六种报刊，其中的《新天津晚报》、《三日刊》、《新天津画报》(周刊)等均将曲艺做为重要内容。为

扩大报纸销路，他迎合读者的趣味，策划、实行了“评书上报”，在《新天津报》以整版篇幅连载《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《于公案》、《明英烈》、《五女七贞》、《大宋八义》等长篇评书，使《新天津报》行销华北及东北、西北各地。《新天津报》社还将《三侠剑》、《雍正剑侠图》等评书编辑成书出版、发行，在保存评书文本和推广、普及这些书目方面起了很大的作用。

**屈振庭**(1893—1972)　单弦、天津时调艺人。天津人。原以缝鞋为生。因酷爱曲艺，十几岁时开始学唱，在西门里曲艺票房学会不少曲种。最擅长时调和单弦，也会唱太平歌词和金(万昌)派梅花调和演双簧、变中国戏法。经常与票友们一起，应约为喜寿堂会助兴票演。二十岁后拜刘万逵为师，正式下海后经常出演于河东地道外、谦德庄、下瓦房、东兴市场等处的茶园、书场和时调棚子。曾向名票李玉农学唱单弦，受益匪浅。演唱〔石韵〕、〔山东落子〕等曲牌最为出色。擅演单弦《开吊杀嫂》、《葛巾》和联珠快书《赵云截江》等曲目。他嗓音条件好，韵味纯正，吐字清楚，运用擞音颇具技巧。尤能以时调中的悲腔悲调打动观众，声情俱佳，催人泪下，其《后娘打孩子》一段最有代表性。二十世纪四十年代中期，他在西南角南大道三余里开办了曲艺票房。这一时期收徒很多，时调的票友和艺人有李傻子、烤山芋、花小三、窦凤山、刘璧祥、李玉山等，单弦票友和艺人有张剑平、梁建远等，梅花大鼓有王登科等。其中窦凤山、刘璧祥等一直以票友身份演出。



中华人民共和国成立之后，在二十世纪五十年代初期，他曾与部分艺人在西北角组建安平茶社，而后又在鸟市组成华北茶社(俗称“小华北”，以别于华北戏院)，与李玉花、王丽云、梁慧珠、朱文良(小朱老)、朱凤霞、魏墨香、魏玉环、姜美艳等人同台演出曲艺。五十年代中期在演员自组的河西区曲艺队演出。1961 年 6 月，屈振庭参加中国音乐家协会天津分会和市曲艺团联合主办的天津时调内部观摩演出会，上演了拿手的传统曲目《后娘打孩子》；1962 年 10 月，又作为特约演员参加第一届津门曲荟时调专场的演出，上演了《后娘打孩子》及〔靠山调〕老调《大五更》。六十年代初退休，曾应聘在河西区戏校曲艺训练队授课，教授时调演唱。授徒主要有郑开菊、邢惠琴、新妙香、栾文秀和王志文(单弦)等。

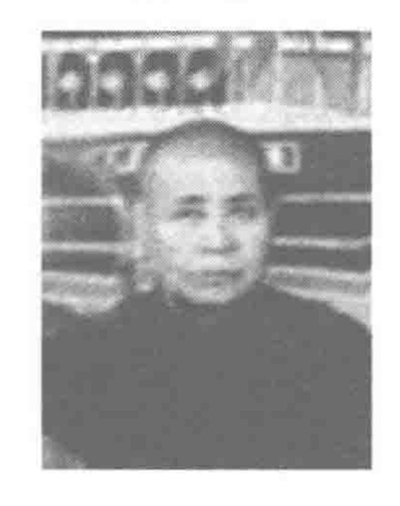
**华子元**(1894—1944)　相声艺人。镶红旗蒙古族。北京人。其家业扎彩铺。华子元曾在衙门当差，自幼喜唱，是京剧票友。约二十世纪一十年代后期下海从艺，演出自创的单口相声“戏迷传”。由白云鹏介绍，首先在天津四海升平登台，颇受欢迎。由同台演出的张麻子(德泉)代拉为师弟，谱名张德茂。一直在天津各中高档杂耍园演出，如民国十七年(1928)曾在劝业场歌风台和燕乐升平(即四海升平)、民国十八年在新世界、民国十九年在歌舞楼。民国二十四年曾在天津仁昌电台直播。三十年代后期主要在北京演出，是启明茶社的重要力量。民国三十一年 5 月曾短期来津出演于新中央。他的相声“戏迷传”系以戏迷为中心人物，通过描摹戏迷的种种，运用相声的表演程式与技法，如“倒口”(说方言)、抖

“包袱”等，将剧情与现实生活错位制造笑料，以学唱为主。曲目有《捉放曹》、《山东戏妻》、《改良教子》、《改良街亭》、《卖梅汤》、《大闹广和楼》、《醉归吵家》、《闹五更》、《回龙阁》、《请医》、《卖王瓜》、《戏迷闹学》等。他嗓音颇佳，能学京剧演员龚云甫之老旦，梅兰芳之旦角，朱素云之小生，李敬山之丑角和盖三省、崔灵芝之秦腔等，还能学各种市声，均酷似。留有二十世纪三十年代在百代公司灌制的《戏迷传》、《戏迷闹学》唱片一张和在国乐公司灌制的《醉归吵家》唱片一张。民国三十三年 6 月病逝于北平。

**刘文有**(1894—1962)　　京韵大鼓弦师。回族。北京人。幼年拜戎凤山学三弦，兼习四胡、琵琶。十八岁登台伴奏，随后到天津，长期在四海升平、歌舞楼等杂耍园坐弦多年。精通多种乐器，基本功坚实，技法全面，讲求伴奏的稳健规矩，具有为不同的曲种、不同流派演员伴奏的经验，能揣摩不同演员的风格韵味，善于配合。民国十九年(1930)起为林红玉操弦。民国二十九年韩永禄病逝后，小彩舞聘刘文有为自己伴奏。自此与小彩舞合作二十年，协助其创制新腔，上演新曲目，并随小彩舞歌唱性的逐渐加强丰富了伴奏音乐，如在《剑阁闻铃》中以大段间奏刻画唐明皇的凄伤心情等。是小彩舞由摹仿刘宝全到吸收白云鹏、白凤鸣的唱腔，结合个人条件扬长避短，逐渐形成自己的风格流派的参与者。他勇于改革，如《击鼓骂曹》中〔夜深沉〕曲牌与京韵大鼓间奏的转换，《子期听琴》中二黄唱腔与京韵大鼓间奏由原来的临场换用胡琴再换回三弦而改为转调处理等。二十世纪五十年代初参加天津市曲艺工作团，又转为天津市曲艺团弦师。伴奏之外，向曲艺团少年训练队学员传授技艺，张子修、韩宝利等均出其门下。



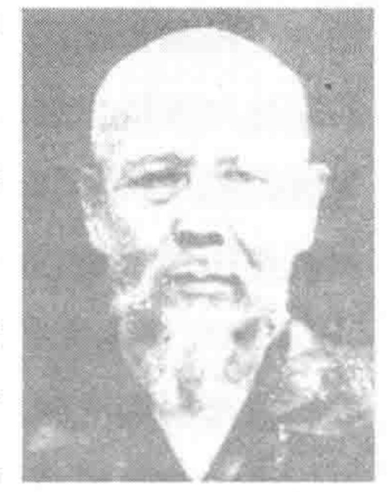
**赵玉峰**(1894—1972)　　西河大鼓艺人。艺名赵双合、赵福元。河北省河间人。幼年随母到天津学艺谋生，先学京韵大鼓，后从乃兄西河大鼓名家赵双印学唱西河大鼓，学会了《大西厢》、《湘子上寿》等传统小段和《三全镇》等中篇书目。十二岁开始随兄鬻艺。虚心好学，曾在北京天桥身著破衣于雪地寒风中在窗下偷听评书名家群福庆说书。群福庆被他的精神感动，指点他“要学大众能听懂的官话”。后到抚顺说书时，得到了评书名家梁殿元的指导，学习了全部《隋唐》。民国三年(1914)带艺投师，在天津正式拜西河大鼓著名艺人杨世友为师，谱名赵福元。杨对他的演唱技艺进行了规范。赵玉峰在天津与评书名家福坪安、西河名家郝英吉等九人结为金兰之好，认真向他们学习，取长补短。又向评书名家潘诚立学了《三侠五义》，向京剧名武生高福安学习戏曲基本功和表演程式。还学会了五步锤、七星刀、罗汉拳等武术套路。吸收了刘宝全的演唱艺术，唱腔和节奏设计方面，得到了刘宝全的具体指点。约民国二十三年，他与董秀君在天津鸟市开办了玉峰茶社，目的之一就是便于观摩学习约请来的名家说



书。终于融会众家之长，形成了自己的演唱风格：说白弃土语、乡韵而用京音，口风效法评书；表演人物时借鉴戏曲的身段与基本功，综合运用手、眼、身、法、步；塑造人物不仅从造型、语音、动作诸方面进行刻画，还注意把握不同人物的风度、气质；在唱的方面，字硬韵圆，唱腔庄重雄浑，节奏刚劲明朗，且扬长避短，不走高音；要求伴奏采用随腔、衬腔伴奏法和打（鼓子）、轧等指法。他的演唱风格为众多西河大鼓演员所效仿，赵派作为西河大鼓一个新的流派，也在天津形成。赵玉峰成名后，经常演出的书目有《隋唐》、《征东》、《三侠五义》、《双镖记》等等。《三侠剑》风靡一时之际，他既不肯随波逐流，又不甘心寂寞，于是纂弄、演出了《三侠剑》的书前故事《金刀访七义》。在津收徒有朱起云、田起山、张起武、李起兆等。徒辈中成就最大者为田荫亭。

中华人民共和国成立前夕，赵玉峰离开天津，1956 年参加鞍山市曲艺团。后逝于鞍山。

**刘傑谦**（1894—1976）　评书艺人。原名刘汉卿。北京人。原业厨师，喜听评书。民国五年（1916）在北京拜德致厚为师，学说《包公案》与《小五义》等书目。二十世纪三十年代他编演了《富贵寿考》。《富贵寿考》以郭子仪、李白等为主要人物，主要情节有郭子仪三次入朝、李白醉写、贵妃捧砚、力士脱靴等。曾将脚本赠给品正三。民国二十六年“七七”事变后，他先后辗转于潼关、山海关等地鬻艺。民国三十五年来津，经师兄金傑丽介绍到东来轩演出，听众踊跃。从此定居天津。几十年间，他对《包公案》与《小五义》两部书精雕细琢，成为具有他个人独特风格的书目。对主要人物和情节，重彩浓描，入情入理，耐人寻味，有文化的听众更为欣赏。刘傑谦说书口齿清晰，语韵沉着，台风洒脱，表演生、旦、净、末、丑诸般人物，绘声绘形，行当分明，各具特色。又善于借鉴戏曲的表演动作与声韵来丰富评书的表现力。如：在描述包公出场时，往往以端庄的功架、沉稳的动作以及韵白来加强人物的气度。叙述人物比武交锋时，接招换式，一来一往，交代得清清楚楚，使观众觉得书中人物和每一个动作都似乎历历在目。



中华人民共和国成立后，他开始整理传统书目。1950 年，整理、改编了《包公案》的开头部分，以《新三侠五义》为题，写出了“乌盆记”、“土龙岗”、“五义结拜”、“陕北五老”等四部分，清除了书中的封建迷信情节，突出了故事的人民性。1950 年、1951 年的《新生晚报》曾予以连载。他还对《富贵寿考》进行了回忆与整理。1953 年，天津市文化主管部门禁演了当时群众反应强烈的不良书目《混混儿论》。刘傑谦主动将自己的拿手书目《小五义》传授给原来说《混混儿论》的于枢海。蒋轸庭与马轸华也学会了该书目。他 1957 年参加城厢区曲艺团。1958 年参加红桥区曲艺团，并任副团长。曾多次被推选为市级劳动模范与先进工作者。六十年代，他将自己演出了近半世纪、做过无数次加工修改的《包公案》全部整理成

文字稿，献给了国家。

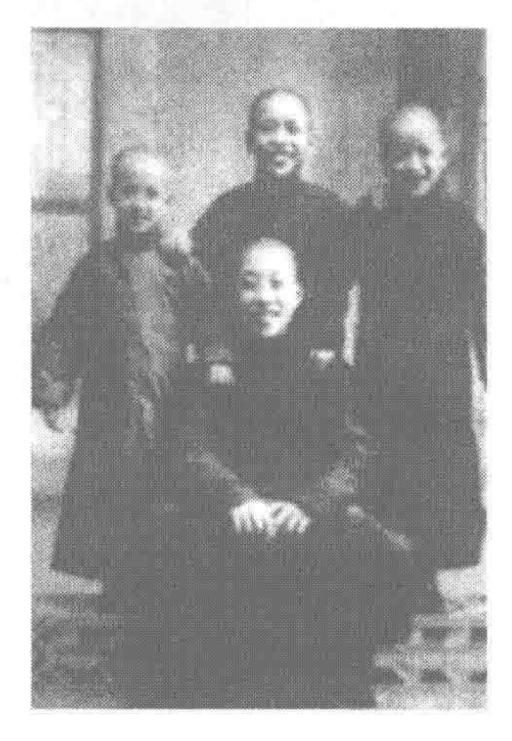
**吉坪三**（1897—1952）　相声兼评书艺人。坪又作评，坪三系评书谱名。相声师从冯昆志，评书为徐长盛的门人。二十世纪一十年代后期曾在天津地上说相声和评书《清烈传》等。二十年代初赴上海，在大世界游艺场说单口相声，曾居倒三。并在上海胜利公司灌制了唱片三张：一为对口相声《绕口令》（与王兆麟合说）；二是单口相声《姐夫戏小姨》和《对对子》（与王兆麟合说）；三为太平歌词《百家姓》与相声《绕口令》。民国二十年（1931）左右离沪赴汉口、南京献艺。民国二十二年回津。先在歌舞楼演出，民国二十四年起在商业电台播音，先后在东方电台演播相声及评书《济公传》，在中华电台演播评书《清烈传》。并与女儿吉文贞（荷花女）、徒袁佩楼或司佩全以单口、对口、三人相声与戏迷传、太平歌词等应喜寿堂会。约民国二十六年，又在丽歌公司灌制了单口相声《傻子转文》、《戏迷传》与对口相声《打油歌》等三张唱片。民国二十七年8月曾在中国屋顶演出评书。民国三十年在北京启明茶社相声大会中以单口相声攒底，颇受欢迎。有时赴济南、南京等地演出。后在天津宝和轩、大观楼、中华茶园等处上演，同时还在三角地书场说评书《黄杨传》。民国三十六年失明。五十年代初期仍在街头鬻艺。未久病故于津。他的徒弟有秦佩贤、张佩如（小可怜）、熙醒生、司佩全等。



**韩德泉**（1897—1956）　京韵大鼓弦师。又作韩德荃，字济川。北京人。自幼喜好丝弦，十五岁拜名弦师苏启元习琵琶与三弦。二十岁开始为白云鹏伴奏，随白在津、京、宁、沪等地演出。后白以女妻之。在与白云鹏合作的近三十年中，参与编演新曲目，创制新唱腔，是白云鹏形成流派特色的重要助手。白云鹏所灌的唱片和二十世纪五十年代初的录音，大都是他以三弦伴奏的。他注重弹奏的音质和力度，多使用较柔美细致的手法以适应白云鹏婉转缠绵的唱腔。又常用绵密的音符处理间奏，他根据白云鹏的特殊唱腔唱法，改变了通常使用的大小间奏的旋律，进一步强化了白派唱腔的特征。白派唱法以情为主，不仅细腻纤巧，而且多断续、悲咽的旋律。对此，他以低沉、轻柔的弹奏弥补空间、延长余韵；凡小腔、断句处，均由三弦的弹奏辅助演唱的情绪。如《探晴雯》中的“这晴雯哪……”腔乍止即以弦弹出悲调。故有评论说他在三弦上已神化了白派绝调。1949年参加红风曲艺社，后加入天津市曲艺工作团。又转为天津市曲艺团弦师。他还曾为方红宝、阎秋霞、闻书屏、陆倚琴等人伴奏。1956年因突发脑溢血逝于剧场后台。

**常连安**（1897—1967）　相声艺人。满族。北京人。原为京剧伶人，艺名小鑫奎，花脸、老生兼演，演出于各大码头。后回北京带艺投师，入富连成京剧科班第二科，改名常连安。后曾在张家口、唐山及苏联海参崴等地变戏法为生。民国十八年（1929）来天津，次年由相声艺人张寿臣带拉为师弟，入相声门；长子小蘑菇（宝堃）拜张寿臣为师。常连安此后

与小蘑菇为父子档，演出相声，常连安捧哏，在天津首演于北大关的海风茶社，随后在各大、小杂耍场上演。民国二十二年赴南京、烟台等地演出。民国二十四年在中华电台广播，从此家喻户晓。常连安声调雅静，无相声行内常有的江湖气和生意口，捧哏沉稳严实。民国二十四年至二十六年，与小蘑菇合作灌制《大上寿》、《闹公堂》、《卖估衣》、《学四省话》、《女招待》等十二张唱片。稍后还与小蘑菇等合作灌制了相声《数来宝》、京剧《打面缸》等唱片。"七七"事变后，改与次子二蘑菇（宝霖）搭档，仍任捧哏。也说单口相声。民国二十八年赴东北各地演出。民国三十年1月起在北京经营启明茶社，招揽北京、天津两地相声有名艺人演出相声大会，营业颇兴旺。他自己也参加演出，由于堃江为之捧哏。1951年冬天津市曲艺工作团成立，常连安任团长并演出单口相声。他的单口相声自成一家，叙述沉稳缜密，状人状物，生动细致，引人入胜。《山东斗法》、《黄半仙》、《山中奇兽》以及新编曲目《大师兄闹衙门》、《追车》等，颇获好评。中央人民广播电台和天津人民广播电台存有他上述曲目的录音，并经常播放。小蘑菇、二蘑菇外，三子宝霆（三蘑菇）、四子宝华（四蘑菇）、幼子宝丰、宝庆以及小蘑菇之子贵田等，均为相声演员。1961年天津市曲艺团举办了"常氏相声专场"，邀集分散在兰州、济南和北京等地的常家子女来天津参加了演出。



常连安之子
小蘑菇四兄弟

**顾桐峻（俊）**（约1898—约1933）　评书艺人。天津人。父顾云亭系评书名家英致常的大弟子。顾桐峻自幼从父学艺，十岁即跟随师爷英致常演出，负责打钱。他聪颖过人，学艺用心，未久就把英致常的《包公案》、《大宋八义》等书目学到手，还学会了《于公案》。在英致常的悉心指导下，他全面地继承了英氏的表演艺术。顾桐峻口齿清晰，表演传神，加之有文化，很快就成为极受听众欢迎的青年评书演员。二十世纪二十年代中期，《新天津报》约他将评书《大宋八义》和《于公案》先后写成文字稿，逐日连载，并分别结集成书。顾桐峻壮年谢世，未竟的《大宋八义》撰稿工作，由其师兄岳桐春续成。

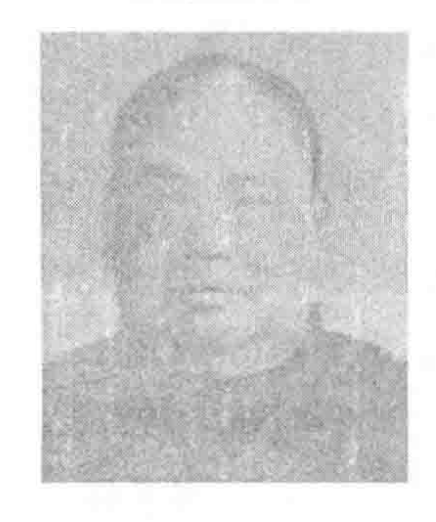
**乔利（立）元**（1898—1940）　河南坠子艺人。河南省南乐县人。原习山东大鼓。后将山东大鼓的唱腔引入河南坠子，对河南坠子作了一定的改革。二十六岁在河北省大名县卖艺时，收女徒乔清秀。此后在河北、山东等地卖艺的同时教授乔清秀，后结为夫妇。民国十八年（1929）北上到天津，先是撂地，渐次进入杂耍园，二十世纪三十年代中期还到商业电台演播。他或为乔清秀伴奏，或与乔清秀唱对口，或单独演出。他常演的曲目有《李存孝夺篙》、《洛阳桥》、《白猿偷桃》等，与乔清秀合演曲目主要有《吕蒙正》、《马前泼水》、《玉堂春》等。有时也与养女同台演出或上电台播音。他嗓音圆浑醇厚，声洪气足。所唱为典型

的男腔，平直亢爽，庄重朴素。演唱时使用河南方音，吐字清晰饱满。与乔清秀合唱时，舞台形象一个高大一个娇小，唱腔一个简朴一个华丽，形成鲜明的反差，取得强烈的演出效果。在天津协助乔清秀完成了对河南坠子的革新。演出以外，向养女和男徒王清顺等传授演唱和伴奏技艺。民国二十八年(1939)年底，应沈阳公余茶社主持人之约，与乔清秀偕三养女月楼、玺楼、凤楼一同赴沈演出，为当地宪警刁难扣押，被施酷刑，死于非命，尸骨无存。留有部分唱片，如《白猿偷桃》、《李存孝夺篙》、《马前泼水》(合唱)等。

**朱文良**(约 1898—1975)　天津时调艺人。艺名小朱老。天津人。原为厨师，时调票友，后下海从艺。师承刘万逵。擅长的曲调主要有〔二六板鸳鸯调〕、〔拉哈调〕、〔大数子〕。嗓音略沙哑，却非常好听。唱〔二六板鸳鸯调〕，唱得越快嘴里越利索，哦、撽越多，花腔越多，非常俏皮。而且尽管节奏灵活多变，板眼仍异常准确。他的相貌滑稽，擅长表演诙谐滑稽的内容。代表曲目为《尼姑自叹》(《尼姑思凡》)、《明月五更》、《大五更》、《蚂蚱蛐儿出殡》、《枪毙屈香九》和彩唱《要女婿》等。他又能弹奏三弦、四胡、月琴、扬琴等多种乐器，曾为屈振庭操弦。常在鸟市广荣茶社、东兴市场会友茶社等处演唱，多担任时调前脸。曾收徒张四。二十世纪四十年代中后期，在塘沽演出数年。1949 年以后在西北角安平茶社、鸟市小华北茶社等处演出。在演员自由组合的河西区曲艺队，与屈振庭、赵小福、李玉花、双凤舞、廉月儒、魏墨香、朱凤霞、梁慧珠、姜美艳、魏玉环等人同台演出。并收徒潘长和、刘月循等。1959 年参加进京汇报演出，与李玉花合演的彩唱《要女婿》获奖。曾受聘在河西区戏曲训练队授徒。1961 年 6 月，应邀参加天津时调内部观摩演出会，上演了与李玉花对唱的传统曲目《小五更》。1962 年 10 月，再次作为特约演员参加第一届津门曲荟时调专场演出，上演了拿手曲目《蚂蚱蛐儿出殡》。后即不再登台。



**王殿玉**(1899—1964)　丝弦拉戏艺人。山东郓城县徐桥村人。四岁时患天花症失明，十一岁拜师习卜相之术，十三岁从师马怀玉学三弦及坠琴技艺，十五岁起在家乡一带为土台戏、二夹弦等演出伴奏。十八岁南下，到上海演出丝弦拉戏，数年后渐有名气，又到南京、镇江、芜湖、苏州、扬州、汉口、开封等地献艺。民国十一年(1922)初次来天津，在鼓楼北中兴舞台短期演出，未受到广泛注意。民国十七年再次由沪来津，先出演于北洋茶社，随即在北大关新明茶社、天祥市场新世界茶社、侯家后义顺茶社、南市聚英茶园及泰康商场歌舞楼、南市燕乐升平、中原公司游艺场等杂耍园登台，也到明星影院、皇宫影院、新新影院、大明影院、北洋戏院等处加演。二十世纪三十年代中期进入商业电台演播，他的丝弦拉戏成为不少商家的特约直播节目。王殿玉初时以摹仿戏曲唱段与人言为主，后逐渐增加了仿中西乐器、马步号等



节目。能曲一百余段，戏曲的京剧、山东梆子、河南梆子、河北梆子、评戏，曲艺的京韵大鼓、乐亭大鼓、河南坠子、时调，以及南北小调、流行歌曲等等，都能摹仿。他摹仿名伶、名艺人的韵味、声调，均可乱真。其他如仿各种中西乐器、笙管合奏、小提琴独奏，仿男女对话、犬吠鸡鸣等等，也都惟妙惟肖。他还在拉弦中，混用弹拨技巧来仿锣、鼓、军鼓等打击乐器。演出时，常以丝弦仿声重复自己铺纲的话白，十分风趣诙谐。他仿拉的代表曲目京剧有：谭鑫培《卖马》，刘鸿昇《斩子》，汪笑侬《马前泼水》，梅兰芳《凤还巢》、《生死恨》、《西施》，马连良《汉阳院》、《男起解》，程砚秋《碧玉簪》、《荒山泪》，生、旦对唱的《机房训》，评戏刘翠霞的《花魁》、《雪玉冰霜》，曲艺有刘宝全《战长沙》、《游武庙》，王佩臣《王二姐思夫》，程玉兰《小寡妇上坟》以及流行歌曲《何日君再来》等等。他所用的乐器，初名"大铮"，系在山东坠琴基础上改竹筒为铜筒、加长琴担并换用紫檀木制成，使用粗老、粗二两弦，用琴弓演奏。自称为"特别音乐、大铮独奏"。稍后，又创演了"二胡拧戏"，演奏时左手不按弦，而是拧动琴轴，通过琴弦张弛程度的变换来改变音高和音色。后来又研制了比大铮规模较小的乐器演奏"拧戏"。王殿玉常购买乐理方面的书籍，请人为他诵读，潜心领会；又常与卢成科等相携到电影院聆听电影音乐，以谱新声。他的节目新意迭出，始终保有大量爱好者。被称为"丝弦圣手"。他还曾表演过扬琴独奏。民国二十九年以后生计艰难，曾兼揣骨谈相生意。偶亦到上海等地演出。因体胖畏热，每年夏季离津返山东歇暑。1952 年加入天津市曲艺工作团，又参加了第一届全国民间音乐舞蹈会演，获优秀奖。于此时将大铮命名为大擂，后又改称为擂琴、雷琴。拧戏所用乐器命名为小擂琴，一直坚持随团演出。留有唱片及部分录音。

王殿玉热心慈善事业，常参加各种募捐演出、发起种种义举，如：为使山东籍艺人子弟受教育，发起成立天津山东公学，又倡议成立天津山东同乡会，在家乡创办济南养给园、道城中学和音乐学校。弟子有马长岭、李云皋、朱子林、朱怀章、翟长明、谢瑞东、韩凤田、宋东安等十余人。其中谢瑞东、韩凤田、宋东安都在天津演出，其子王福立亦擅擂琴技艺。

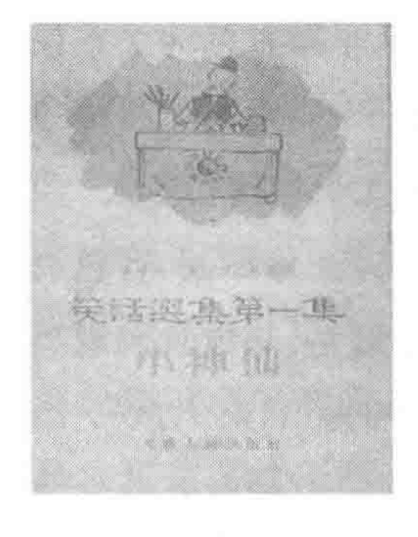
**刘连玉**(1899—?)　　梅花大鼓艺人。原名刘作霖，从艺后曾名刘继昌。天津人。早年为杂耍园茶房。酷爱梅花调，学金万昌有独到处。常于大宅门办喜寿事时自荐，客串演唱梅花大鼓。民国二十五年(1936)春经人介绍在津拜金万昌为师。民国二十八年 12 月正式下海，应燕乐之约于当月 10 日起登台，首日上演《宝玉探病》、《黛玉葬花》，由卢成科操弦。后出演于宝和轩、北洋戏院等处，很受观众欢迎。他鼓套纯熟，行腔韵调酷似乃师。所会曲目有二十余段，较其他演员为多，计有《指日高升》、《宝玉探病》、《黛玉葬花》、《黛玉思亲》、《目连救母》、《黛玉悲秋》、《黛玉伤神》、《黛玉叹花》、《鸿雁捎书》、《摔镜架》、《七子八婿》、《蟠桃会》、《宝玉劝黛玉》、《嗑指换袄》、《大观园》、《探晴雯》、《老妈上京》、《郭子仪》、《昭君出塞》、《黛玉归天》、《劝母行善》、《大相面》等。民国三十年学徒期满，在新中央戏院、小营门桃源戏院、大观园、群英、小梨园等园上演，并在广播电台播音。还多次赴北京演出。民国三十五年开始正式收徒授艺，先在北京收开山弟子金静贞，后又在天津收徒刘静文、

王静芬、王静芳、沈燕华等。二十世纪五十年代初期仍经常演出，后很少登台。1962年7月作为特约演员参加了中国曲协天津分会举办的梅花大鼓观摩演出专场及座谈会，上演了《宝玉探病》和《鸿雁捎书》。1962年10月又作为特约演员在第一届津门曲荟梅花大鼓专场中上演了《王二姐思夫》。

**张寿臣**（1899—1970）　相声艺人。北京人。四岁随父张诚甫学说相声，十岁用艺名小双在北京地上演出相声。十一岁拜焦德海为师。十六岁曾来津在北开、三不管演出。民国十二年（1923）起为李德钖捧哏，在天津、北京各中高档杂耍园演出，二人互为捧逗。民国十四年起，他专事逗哏，由陶湘如捧哏，经常演出于燕乐、歌舞楼、中原公司屋顶、春和屋顶等处。他改编、整理了大量的传统相声段子，创作了《揣骨相》、《哏政部》、《窝头论》等新节目，形成了自己的艺术风格，获得“相声大王”的称号。民国二十四年，他改与侯一尘搭档，经常演出于小梨园、大观园、燕乐等处。次年9月，小梨园经整顿后重新开幕，曾由他攒底，成为继李德钖之后第二个担任大轴的相声演员。二十世纪三十年代开始收徒，弟子有常宝堃、刘宝瑞、赵桂梧、刘化民、冯立樟、叶利中、于世德、康立本、冯立全、孙少清、朱相臣、穆祥林、戴少甫、袁佩楼、沈君、佟大方、田立禾、胡振江、张嘉利等。四十年代，除天津外，有时也在北京启明茶社及济南等地演出。民国三十一年4月，与侯一尘拆伙，此后曾与周德山、于俊波等搭伴，有时也说单口相声。同年开始兼说评书《水浒传》、《清宫秘史》等，并曾拜评书大家张诚润为师。民国三十一、三十二年曾在天津特殊电台演播相声及评书《水浒传》。四十年代中后期，常宝堃、侯宝林等又一代相声艺人崛起，张寿臣的叫座力有所减退，乃到天津的小杂耍园、小书场及北京天桥等地演出相声、评书。1949年天津解放后，曾在墙子河南沿的上海道书场演出评书与单口相声。1951年，他的爱徒常宝堃参加赴朝慰问团，牺牲在朝鲜前线。噩耗传来，他抚膺大痛。亲自撰写了祭文在全市追悼大会上宣读，几次失声痛哭。并与烈士的亲属、同事一起提出组织曲艺界、建立曲艺演出团体的要求。1952年他参加群声曲艺社。1953年加入天津市曲艺工作团，以演出单口相声为主。六十年代主要从事整理表演经验、授徒讲课等工作。



张寿臣



笑话选集《小神仙》

张寿臣是相声曲种承先启后的重要人物，他继承李德钖、焦德海的艺术，又博采众长，勇于创新。由于有丰富的生活知识和社会知识，他演出的相声不论是对口还是单口，都铺垫细腻，叙述缜密，以丰富生动的内容，高度准确的语言艺术和深刻的文学笔触征服观众。他的表演稳健文雅，幽默含蓄，不温不火，令人听后回味无穷。1956年天津人民出版社出版了他的笑话选集《小神仙》、《吃西瓜》等（均由何迟整理）。1958年

百花文艺出版社出版了《单口相声选集》，收入他的《小神仙》、《化蜡钎》、《贼说话》、《巧嘴媒婆》等十五段单口相声。

**李玉农**(？—1940)　单弦票友。别号吟香馆主。天津人。家为盐商。青年时即喜唱单弦，后与单弦名家德寿山过从甚密。德寿山来津，常下榻他家，乃有机会得德寿山之真传，成为天津著名单弦票友。二十世纪二十年代曾向刘君衡、屈振庭、兰雨田等传授技艺。三十年代与京韵大鼓票友李石如、相声票友李然犀合称“票界三杰”。亦常登台演出，如民国二十五年(1936)6月应东天仙之约在彼演唱。同年还在仁昌电台演播。当时有人评论说，他摹仿德寿山，确有几分似处，“其字韵之清白、声调之抑扬顿挫，实为现代歌坛之巨擘”。后病逝于天津寓所。

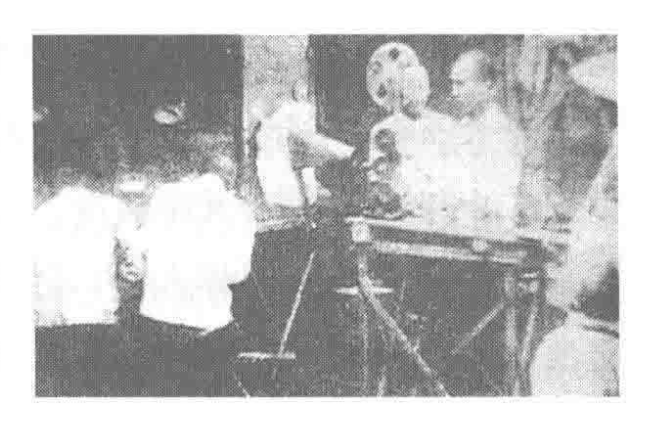
**常旭久(九)**(生卒年不详)　联珠快书、莲花落演员。北京人。二十世纪二十年代应燕乐升平之约来津演出。曾与徐狗子合作，为徐配演莲花落。民国十八年(1929)曾在劝业场舞风台演出。次年开始兼唱单弦。该年夏演出于春和屋顶、北洋茶社等处，后又在中原公司六楼演出。民国二十四年在青年会电台演播单弦和联珠快书。此时曾与于瑞凤搭档演出莲花落，二人允称良配。他身材高大，气力充沛，嗓音洪亮，演唱字正腔圆，颇获好评，留有联珠快书唱片《秦琼观阵》(高亭公司)、《斩华雄》(胜利公司)等。逝于三十年代末。

**王瑞喜**(生卒年不详)　乐亭大鼓女艺人。兼擅时调和京韵大鼓。北京人。约十九世纪末生人。享名较早，二十世纪一十年代已是天津的大、中型曲艺场所如四海升平等处的主要演员。民国七年(1918)春曾到河南开封相国寺等地演出“京调大鼓”(即京韵大鼓)，后又到北京城南游艺园等处演唱。二十年代初期声名最盛，二十年代末离开舞台。她嗓音圆润清甜，音色柔美，音域较宽，吐字真切有力，演唱从容舒展，行腔工稳有韵味而偏于媚。其乐亭大鼓唱腔中保留早期形态的成分较多，有比较浓重的民歌风格，早期曾名为关东铁片大鼓。是该曲种早期的代表人物之一。

**张金环**(生卒年不详)　京韵大鼓女艺人。天津人。约十九世纪九十年代初生人。原为落子馆唱手，二十世纪初正式从艺，演唱京韵大鼓，宗张小轩派。嗓音高昂浑圆，音色浏亮，善用喉音及鼻音；吐字快如连珠。演唱时声色俱厉，一气呵成，虽系缠足，却擅长表现英雄人物的故事。学张小轩颇得其神髓，后来有所变化。演出时自名所唱为“自然大鼓”。历在陶园游艺场、张园游艺场、劝业场六楼舞风台等处演出，民国十三年(1924)曾在燕乐升平担任大梁。嫁戏班丑行艺人李文才(小桂元)，后李病死。张金环三十年代后期远走东北，演出于沈阳凝香榭等处，后因年长不能号召观众，改入某京剧班充任底包，并因收入不能维生，一度在餐馆兼任侍者。终因穷困潦倒，四十年代初期死于关外。留有清光绪三十四年(1908)灌制的《蓝桥会》等唱片。为她伴奏的有辛德林等。

**潘小秃**(生卒年不详)　洋片绘制者。名不传。家住塘沽，是著名拉洋片艺人焦金池的亲戚。以画洋片为生。二十世纪三十年代，天津、北京、山东、东北等地拉洋片艺人所使

用的洋片，如“西湖景”、“八大片”等，几乎都是他绘制的。他画的洋片，小张的五元，大张的十元，特大张的三十元。请他画洋片需预约并先付钱，近期的半年取货，远期的要一年才可得到。而生意仍然十分兴隆，云游客的《江湖丛谈》中说“凡是拉洋片的，都将他当圣人恭敬”，是洋片绘制者当中最为著名者。



拉洋片场景

**李然犀**(生卒年不详)　　相声票友，相声、笑剧作家。别号大梁酒徒。曾任《津报》、《新天津晚报》编辑，著有长篇小说《津门艳迹》。二十世纪二十年代以来经常在报刊上发表文章。曾拜相声前辈海文泉为师，在相声行中辈分甚高。经常参加票演，在燕乐、东天仙、宝和轩等园登台。民国三十一年(1942)11月曾在玉茗春以单口相声攒底，在舞台天幕上自书大字“单春送客”，而观众竟无人提前退场。民国三十年至三十二年都曾以票友身份参加在北洋戏院举行的名艺人相声大会，民国三十一年还在天津特殊电台演播单口相声，深受欢迎。擅演曲目有《对春联》、《羊上树》、《六口人》、《王宝钏洗澡》、《六部大审》、《老冯卖鱼》、《五福捧寿》、《喧宾夺主》等。他长于创作。他编写的相声《抓张子》叙述已故女艺人花四宝、莲子香、张月琴、张爱茹、刘兰芳、白玉霞、张翠兰、杜月舫等八人告张寿臣、周蛤蟆、马三立、耿宝林、侯宝林、郭启儒、赵佩茹、小蘑菇等八人的阴状，阎王判张寿臣等转生为兔。内容滑稽，包袱层出不穷。其中之冤状及判词，均为四六骈体，极为工整。小蘑菇、赵佩茹曾于民国三十二年上演。他还编写了《奇席面》和《人比菜》等曲目，由他自己在玉茗春演出。李然犀曾认娱园老人戴愚庵为师。戴将单口相声《化蜡钎》传授给他，他又传给张寿臣，并于民国三十二年将《化蜡钎》改编为笑剧《孝子》，公演后非常受观众欢迎。中华人民共和国成立后，他撰写了《天津的“混混儿”》和《旧天津的婚礼习俗》等文章，发表于《天津文史资料选辑》。

**于瑞凤**(生卒年不详)　　莲花落女艺人。北京人。莲花落早期艺人英姑娘之女。二十世纪二十年代末来津演出，曾在聚英、歌舞楼、天祥屋顶等处上演。又连续数年在春和戏院屋顶演出。遂久居天津。她的嗓音甜润，演唱韵味醇厚，说白亦甜美动听，表演生动，受到天津观众的欢迎。评论界说她腔调的悦耳，姿势的悦目，即比之英姑娘，犹有过之无不及。民国二十五年(1936)前后灌制唱片八张。有百代公司、丽歌公司各自制作的《四大卖》，百代公司、蓓开公司分别灌制的《老妈开嗙》，胜利公司的《老妈上京》、《孙继皋卖水》、《穷富拜年》，昆仑公司的《夜宿花亭》。三十年代末，莲花落曲种继起无人，渐趋没落，于瑞凤成为硕果仅存的人物，在京津两地如北京瑞园、天津燕乐等处上演。搭档常旭久去世后，改由刘富贵、赵莲卿、清明泉、文茂之等配演。其中清明泉的演唱、说白、表演，稳健老到，自三十年代中期起长期与她搭档，二人配合默契，珠联璧合。于瑞凤的唱片除《夜宿花亭》外，其余均由清明泉合作。民国三十五年曾与赛活驴关德俊合作在北京茗园演出。次年返津后曾在三不管

撂地。此后不再演出，1956年天津群众艺术馆曾为其录音。

**李大玉**（生卒年不详）　梨花大鼓女艺人。原名李黛玉，后从夫姓改名张忍鸣。二十世纪二十年代中期来天津演出。民国十八年（1929）春再度来津，于演出前发布广告，并在太平洋饭店宴请新闻界人士，表示“国境以内，天灾人祸，民众所受痛苦极大，愿参加各种义演和堂会演出，以奏技所得悉充慈善赈款，藉以稍尽国民一分子之义务”。又对梨花大鼓的沿革多有阐述。后在劝业场内游艺园登台。她有文化，又曾得到文人指点，所用曲词比较文雅、简练，并且编有新曲目。李大玉嗓音好，行腔抑扬宛转，圆转流利，不落专耍花腔的俗套，吐字清朗沉着。所演多为“三国”、“红楼”内容的曲目。代表作为《剑阁闻铃》、《白帝城》、《空城计》、《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》等。有唱片传世。

**王讽詠**（约1899—1958）　西河大鼓女艺人。河北省易县人。原名二领。自幼随其父王振山学说书，十余岁随父在白洋淀周围地区赶庙会演唱。曾得到不少西河大鼓名家的指导。约在民国九年（1920），与其父由白洋淀一带出发，经郑州等地，一路向东，进入天津。先在三不管书棚演唱。后，她被邀至燕乐升平与刘宝全同台，特约青年弦师张起荣伴奏。当时，也尚无“西河大鼓”之称谓，俗呼为“大鼓书”或“梅花大鼓”。大鼓艺人经协商，决定以该曲种流行的区域西河（即大清河）作为它的名字，写在海报上。从此，这个曲种被定名为西河大鼓。王讽詠每登台时，略施脂粉，穿著淡雅，行动稳重，风度不俗，唱腔豁朗，先声夺人；书词不水，且垛子句流畅自然，很受观众欢迎。王讽詠在燕乐升平登台的先例，为更多的西河大鼓演员特别是女演员进入杂耍场奠定了基础。

**桑振奎**（生卒年不详）　约角人，弦师。亦作贞奎、振魁。北京人。曾在天津宝和轩坐弦。二十世纪三十年代与王贞禄一起任中原游艺场杂耍部约角人，并负责后台事务，成为游艺场负责人郑瑞阶的左右手。民国二十八年（1939）担任宝和轩的约角人。宝和轩原为杂耍园，后改演评书十余年。自他担任约角人后，重新演出杂耍，他约请林红玉、章翠凤等为大轴，营业颇为兴旺，使宝和轩成为三十年代末至四十年代前期华界的重要杂耍园之一。后来他为林红玉伴奏，并与林结婚，有时随林红玉赴济南等地演出。中华人民共和国成立后，他参加了红桥区曲艺团，仍任弦师。

**王兆麟**（约1900—1932）　太平歌词、相声艺人。幼年从师裕德隆，学说相声，谱名王顺福。二十岁前后，在天津撂地演出相声，兼唱太平歌词，嗓音宽亮动听。他对太平歌词的唱腔进行了改革，变尾腔的拖赘为简洁，并把起句之前的虚字“哪”、“啊”去掉，听来明快利落，为太平歌词脱离相声成为独立曲种做出了重要贡献。民国十五年（1926）后赴上海，与吉坪三同在大世界游艺场演出，以太平歌词应工，颇受欢迎，开太平歌词在中高档杂耍园单独演出之先例。民国十九年前后，在上海胜利唱片公司灌制太平歌词唱片《韩信算卦》、《劝人方》、《大花鞋》、《小上寿》等。同时还与吉坪三合灌相声《绕口令》唱片一张。民国十九年后回天津，在歌舞楼等中高档杂耍园上演太平歌词。由于他在上海灌制的唱片流

传到天津，因而知名度大增，受到天津观众的热烈欢迎。惟生活不检，致早逝。

**沈观澜**(1900—1976)　　滑稽演员。艺名沈君。天津人。酷爱口技与说唱表演。原为南开中学学生，在校时，经常与同学张志成、蒋书文合作表演游艺节目。他们以相声的说学逗唱为主体，借鉴马戏团的小丑、影星卓别林在电影中的滑稽表演以及传统戏曲的表演技巧，创造出一种具有鲜明的天津大都会色彩的曲艺形式，定名为“滑稽”。因是业余演出，循例自称沈君。曾与张志成、蒋书文一同拜拆唱八角鼓著名搭档郭荣山、韩永先为师。后下海从艺，即以沈君为艺名，在天津的中高档杂耍园及基督教青年会等场所演出，也曾应邀赴保定等地献艺。他们常演的曲目有《草裙舞》、《白俄舞》、《接活佛》、《逛北京》、《正月里》等。沈君身材不高，而体格壮硕，表演憨态可掬，与张志成的冷隽、蒋书文的机敏相映成趣。又天生铁嗓，学周璇的歌曲《何日君再来》、高庆奎的京剧《逍遥津》、王佩臣的“醋溜大鼓”、董桂芝的河南坠子等等，既惟妙惟肖，又滑稽风趣。以口琴摹仿各种音响更是一绝。他自编自演的《小堂会》等曲目极受观众欢迎。约民国二十九年，蒋君(书文)南下到上海献艺。沈君与张君(志成)继续合作演出。民国三十三年张志成在天津病逝，沈君单独演出，加入兄弟剧团后除自己担纲演出外，也在其他节目中反串或客串。五十年代以后，以说单口相声为主。1964年由天津市和平区曲艺团退休。其技艺未有传人。

**杨寿臣(辰)**(生卒年不详)　　评书艺人。天津人。二十世纪二十年代拜西城板艺人郝俊山为师，随郝的弟子排名杨筱岩。后下海。也说中篇评书，多为根据社会新闻改编的书目，如《双烈女》、《白宗魏坠楼》等。他在讲述书中军政要人会晤协商时，为了生动吸引人，往往把自己也摆进去，绘声绘色，好像他也参与其中。因之观众给他起了个绰号“杨瞎话”。曾在茶楼讲报，即是讲述当天报纸刊载的新闻。民国二十六年(1937)，天津沦陷之初，他在书场茶社讲南京广播电台广播的消息，痛骂日寇，宣传抗日，吸引了大量听众。因而被敌伪逮捕，遭受非人折磨。民国三十三年，日本侵略军在太平洋塞班岛与美国军队激战，全军覆灭。敌伪报纸称赞日本侵略军宁可玉碎，也不瓦全。杨寿臣在小树林一家书场讲这条消息时，不顾书场外巡逻的伪警，高兴地讲解：什么叫“玉碎”？“玉碎”就是完全“报销”，一个活的没剩！听众深受鼓舞。

民国六年，天津社会教育办事处有一杨寿忱，每天到各茶馆宣讲《社会教育星期报》所刊载之新编曲目，对当时社会上的种种封建、迷信、愚昧行为，进行批评。颇受听众欢迎。他同时带半日制学校学生在茶馆售报。一说杨寿忱就是杨寿臣。

**程福田**(1901—1938)　　西河大鼓艺人。天津静海县人。父为木板大鼓艺人。程福田自幼随父学艺，后拜西河大鼓艺人杨世友为师，改唱西河大鼓。在天津三不管等地演出。他对待艺术严肃认真，经常查阅地图和历史年表，印证、纠正书目内容；对所说的人物及历史背景、地理环境等均笔笔有交代。经常表演的书目有《三侠五义》、《前后七国》等。二十世纪三十年代，同赵玉峰、黄福才一起被同行和观众誉为天津西河大鼓的“三杆大旗”。民

国二十四年(1935)离津,赴东北献艺。

**陶湘如**(1901—1943)　相声艺人。谱名陶顺禄。北京人。回族。青年时在天津拜裕德隆为师。长期在津演出。民国十四年(1925)开始为张寿臣捧哏,配合张寿臣排演新编曲目《揣骨相》、《哏政部》、《窝头论》等,也整理、改编了不少传统相声。他捧哏严实,与张配合默契,表情尤其逼真,在被逗哏者捉弄或问住时,能自然地做出面红耳赤的窘态,被观众公认为是张寿臣的理想搭档。三十年代与张寿臣合作,在胜利、高亭两家唱片公司灌制《地理图》、《卖春联》、《歪讲百家姓》及《歪讲三字经》、《寿比南山念喜歌》、《开粥场》等五张唱片。民国二十四年与张寿臣分手后一度与周德山合作,在天津各园演出。此后,曾在北京为高德明捧哏。二人也常来津演出,如:民国二十九年 9 至 12 月与高德明在燕乐演出,民国三十一年 9 月来津,相声之外,还演唱太平歌词。民国三十二年 8 月在北京病故。

**侯一尘**(1901—?)　相声艺人。原名侯殿魁。北京人。曾在古玩行学徒,二十岁左右在北京学相声及单弦。民国十三年(1924)随兄来津,后赴东北开始以说相声为业,并在沈阳拜郭瑞林为师。喜收藏书画,民国十七年曾被选为沈阳书艺研究会副主席。民国二十一年来津在声远茶社、连记茶社等处说相声,此后一直在天津演出。民国二十四年后长期为张寿臣捧哏。他相貌憨厚,捧哏严实,又善唱,因而与张寿臣合演《陕西汾河湾》、《窦公训女》、《黄鹤楼》等"柳活"时,都由他来逗,张为他捧哏。民国二十五年他们曾在小梨园攒底。侯一尘反串京剧时演净、丑行角色,尤擅演《法门寺》刘瑾、《击鼓骂曹》曹操,与小岚云、小彩舞合演时,当场抓哏,笑料频出。他好风雅,喜与著名书画家交往。又善于交际联络,有"多事侯"之称。民国三十至三十一年在天津组织和平游艺社,专应堂会。民国三十年 5 月组织导正剧社在新中央上演。12 月继刘宝全之后任天津市游艺协会会长。此后往来于京、津两地演出,曾在北京启明茶社说单口相声,有时在津演反串戏。民国三十六至三十七年曾与马三立合作,在天津小梨园、群英等处演出。他还长于创作,他的作品单口相声《海山居士》、《司马懿活捉诸葛亮》和《金榜乐——恐怖之夜》都曾在《游艺画刊》发表;民国三十五年他还曾担任《长春月刊》的执笔。又乐于助人,在津曾典当衣物为师郭瑞林发丧和改葬。



侯一尘收徒多人,有白银耳、常宝霖、孙少林、张春生、马敬伯(马桂元之子)、赵春田(赵霭如之子)、于春藻(于俊波之子)、关春山、张兴芳等。并代拉谭伯如、朱兰亭("穷不怕"之子)为师弟。

**辛德贵**(生卒年不详)　大观园方记杂耍园经理。曾在北中电影公司工作,任冯紫墀秘书。民国二十八年(1939),冯紫墀接办大观园,将其改名为大观园方记,专门演出曲艺。辛德贵被任为经理。在冯紫墀的指导下,他与原天祥舞台的后台管理人员房士元合作,参照小梨园的方法经营大观园,并有新的举措,如观众可以电话订座,可以购票包一个月或

半个月的座位，奉送各种上等茶水，香片、大方、龙井、红茶任观众自选，送经过消毒的毛巾供观众净面等等。大观园营业蒸蒸日上，成为二十世纪三十年代末至四十年代中期天津又一高雅舒适的重要曲艺演出场所。

**王佩臣**(1902—1964)　乐亭大鼓女艺人。汉军旗人。祖籍京东潞河，世居通州西集镇车家屯，本名车小贵。父车汉文，擅唱平谷调，早年常走票演出，后正式从艺，兼演乐亭大鼓。王佩臣自幼从父习艺，又曾拜记名师父王宪章。先唱平谷调，后改乐亭大鼓。八岁开始演唱，十岁随父到北京卖艺，以车小贵的本名先在东安市场撂地，又到隆福寺、护国寺等庙会上演出，后在天桥演唱逾年。十三岁开始到通州、天津和河北省一些城市跑码头。民国十二年(1923)再度到津，先在北马路北洋茶社和侯家后义顺茶园登台，因随夫姓王，乃以王佩臣名字从艺。参加了次年秋的华北水灾赈灾义演大会等重要演出。此后的四



五年中，对乐亭大鼓的唱腔进行了改革，将比较简单的音乐结构发展成为独具韵味、较为完善的音乐样式，以其通俗风趣受到广大市民观众的欢迎。使乐亭大鼓由农村曲艺发展成为城市曲艺。民国十七年初，军阀混战局面愈烈，艺人纷纷离津，她也随刘宝全一行赴沈阳等地演出。次年返津，先后在张园、陶园、劝业场、中原游艺场、天晴茶社、北洋茶社等处登台。民国二十一年春，在天津《大中华报》举办的群众票选中被选为“女鼓三杰”之一；稍后，又与刘宝全、金万昌被观众合称为“鼓界三杰”。二十世纪三十年代中期以前，她的演唱风格偏于俏媚清爽；三十年代中期以后则趋于秾丽沉着。她的吐字功夫十分突出，其字清、字准为一般演员所不能及。润腔技巧全面，做功活泼自然，擅唱“花辙”、“小辙”曲目。又善于驾驭观众情绪。且具有多方面的艺术才能，乐亭大鼓之外，偶尔反串相声、唱太平歌词，都很出色。她所演唱的曲种在当时称为“铁片大鼓”，于是，观众和评论界人士结合她演唱风格当中表现出来的懒洋洋、甜腻腻和酸溜溜的特有风格，将她所唱的铁片大鼓叫作“醋溜大鼓”。并比拟菜品的名称而戏称为“醋溜铁片儿”，进一步尊她为“醋溜鼓王”。王佩臣的演唱风格遂成为这一曲种最主要的风格。而且王佩臣拥有曲目数量之多，不仅是这一曲种众多艺人之冠，也是鼓曲界不多见的。民国三十一年的一篇《王佩臣访问记》中，说她所会曲目有一百五六十段，尚不包括长篇书。被评论家们称为“大鼓家之饱学”。她的长篇书实际很精彩，如《西唐传》、《书囊记》、《铁冠图》等。另有《金瓶梅》一套，多在大宅门堂会中演出。小段以民间故事和反映市民生活的曲目为主。常演曲目有近百段，代表作为《情人顶嘴》、《妓女悲秋》、《叉杆吃醋》、《妓女上坟》、《劝嫖交友》、《关王庙》、《玉堂春》、《独占花魁》、《摔镜架》、《老妈上京》、《戏牡丹》、《太公卖面》、《朱买臣》、《孔明招亲》、《挑袍》、《古城会》、《东吴招亲》、《罗成算卦》、《红月娥做梦》、《罗章跪楼》、《劈山救母》、《坐楼杀惜》、《天雷报》等。

王佩臣的演唱系“活口”，所用脚本也往往与众不同，富于趣味与生活化，又善于在唱词中随机应变，取得强烈的舞台效果。如在《湘子讨封》中加唱《指日高升》等。又如在《小寡妇上坟》中有给驴娶媳妇，并送花棉被为驴御寒的细节，在《摔镜架》中有王二姐在花园见到彩蝶纷飞，乃请蝴蝶捎信给张二哥的描述，皆为旁人所无。“七七”事变时休演回乡。民国二十七年重返天津，仍在天晴茶社演唱。因年齿日增，嗓音变化，艺术上陷入低潮，生活亦窘困，一度重新撂地。次年应北京哈尔飞茶社之约到京演出，努力振作，再度获北京观众欢迎，声誉日隆。民国二十九年，随白云鹏等人回到天津，进入燕乐杂耍园居倒第三场，同时在特殊电台广播。四十年代初，又被报刊誉为曲艺界“三绝”之一。二十年代末至四十年代初，王佩臣灌制了各个时期代表唱段十余张唱片，抗日战争后期赴北京演出，并在华北广播协会播音。这一时期鉴于自己年龄渐长、嗓音渐差等不利条件，在突出演唱特色方面下功夫，风格日趋苍劲泼辣。中华人民共和国成立后，王佩臣参加了红风曲艺社，在新文艺工作者的帮助下，积极排演新曲目，是天津最早上演反映新时代现实生活曲目的老艺人之一。这一时期她演出的新编、改编曲目有《小姐儿俩拾棉花》、《七个小英雄》、《姚大娘捉特务》等，《小姐儿俩拾棉花》还在新曲艺竞赛中获奖。1951 年底，王佩臣加入天津市曲艺工作团，积极参加抗美援朝的支援前线和街头宣传演出活动。还到闹市中心宣传购买爱国公债等等。后转入天津市曲艺团。演出了《平安家信》、《包子诉苦》等现代曲目和改编、整理的传统曲目《高亮赶水》、《王二姐思夫》、《太公卖面》、《孔明招亲》等。演出的同时，也向青年艺人传授技艺。

王佩臣早年收徒有王佩君(后改行)、靳遏云、小王佩臣(佟慧莲)等，1949 年以后的弟子有新韵霞、姚雪芬等。其中，新韵霞在学习王佩臣演唱艺术方面成绩较高，而且根据自身的条件及时代的需要有所变革。王佩臣留有演出录音多种，《太公卖面》还拍摄了电影。为她伴奏的弦师有润海清、卢成科。卢成科去世后，改由马涤尘弹三弦。

王佩臣于 1964 年病故，以天津市副市长王培仁为主任的治丧委员会为她举行了隆重的追思纪念活动。

**冯登墀**(1902—1966)　小梨园经理。别号庸甫。冯紫墀族兄。毕业于省立中学，曾在洋行供职。他任小梨园经理后，在冯紫墀的指导下，管理有方，经营有道，不断改善园内设施。首先重新进行装修，使环境既清洁卫生，又雅致舒适；撤去长条木背椅而换用舒适美观的单座铁椅；革除旧杂耍园的陈规陋习，如禁止扔手巾把，禁止向观众收小费；采取电影院的管理办法，规定票价，预先售票，对号入座；招收十五六岁的茶童为服务员，提供热情周到的服务，又奉送茶水、凉扇和戏单等等。把小梨园办成当时天津乃至北方最为高雅舒适、影响最大的曲艺演出场所。由于经营得法，小梨园即使卖半场票也能维持营业。

**冯紫墀**(1902—1981)　实业家。字子持。天津人。民国十三年(1924)毕业于南开大学商学系。曾任教于南开中学、省立中学。民国二十二年与人合组北中电影公司，任经

理，管理平安、光明两影院。电影放映中间休息时，他常常请杂耍艺人加演曲艺节目。民国二十五年，泰康商场小梨园由于经营不佳，寻求承租者。他以每月一百二十五元的租金租赁过来，委族兄冯登墀为经理，仍专演曲艺。然后改善设施，革除旧杂耍园的陈规陋习，采取电影院的管理办法，如预先售票、对号入座、不收小费等等。把小梨园办成当时最为高雅舒适、影响最大的曲艺演出场所。冯紫墀在接管小梨园之前，适值花四宝因与养母脱离关系的诉讼而休演，临时由张寿臣以相声攒底。冯紫墀乃提出当时在中原游艺场演出中场的小彩舞大有前途，可以约来一试。结果小彩舞在小梨园果然获得观众赏识而声誉日增。民国二十八年，他又租下经营不善的大观园，改名为大观园方记，也专门演出曲艺。任辛德贵为经理，参照小梨园的方式进行经营，使大观园成为又一个经营有新意的场所。中华人民共和国成立以后，冯紫墀继续担任平安影业公司经理。1953 年，大观园方记歇业，1956 年，影剧业实行全行业公私合营，经行业调整，小梨园停止演出。冯紫墀到中学任教。1981 年病逝于昆明。

**魏德祥**(生卒年不详)　　单琴大鼓、西河大鼓弦师。河北省安次县人。少时务农。爱好说唱，乃习二胡与扬琴技艺，农闲时参加曲艺演出活动。后随翟青山到天津演出，为翟伴奏。二十世纪三十年代初，翟青山因鼓曲在广播电台演播使用大三弦伴奏，声音嘈杂，影响收听效果，决定用扬琴伴奏，研制新腔。魏德祥参与其事。民国二十二年(1933)，新唱腔研创完成，由他以扬琴伴奏。他借鉴落子馆梅花调在间奏中加入民歌小调的做法，于伴奏中运用了《苏武牧羊》等曲调。次年在广播电台试播成功。由于该曲种用一架扬琴伴奏，定名为单琴大鼓。同年，在翟青山指导下，大兴县张岐山改演单琴大鼓，也由魏德祥以扬琴伴奏。后张岐山与翟青山竞争激烈，魏德祥乃与翟青山分手。翟青山民国二十四年灌制的首张单琴大鼓唱片《蓝桥会》，即由他伴奏。



**翟青山**(1903—1951)　　单琴大鼓艺人。北京通州马驹桥镇柴家务村人。学名翟玉俊。幼务农，十八岁学唱莲花落，又从安次县柴孙洼村刘玉昆(人称短胳膊刘)及其弟子李德全学唱西河调与落腔调，但未正式拜师。同时学会胡琴与扬琴。后随流动艺人到北京走街串巷演唱，接触了更多的曲种曲调。民国十六年(1927)夏，初次来天津，在西头三角地回四把处说唱西河大鼓，因无师承，为同行所窘，仅演三天即返回原籍。更名青山。同年秋由友人赵凤嵩资助，梁德贵引荐，白云鹏担保，到北京拜西河大鼓老艺人田玉福为师，田为他取谱名德林。翟青山为田伴奏，同时向田玉福学成四部《春秋》和木板大鼓。次年秋再度来到天津，仍出演于三角地。感于当时广播电台所播放之各种大鼓及时调等皆使用大三弦伴奏，未免嘈杂，乃于民国二十二年在其琴师魏德祥参与下，以流行于京东南一带的奉调、落腔调等曲调为基础，创出一种新颖的唱腔，并改用扬琴为主要伴奏乐器，形成了一个新的曲种。民国

二十三年起，先后在仁昌、青年会等广播电台试播，得到听众认可。翟青山为之命名为单琴大鼓。民国二十四年，他和他所演唱的单琴大鼓被商务精进社聘为专门节目，并曾一度在燕乐升平杂耍园登台，又到北京燕中电台播音。这时，弦师是他的弟子吴长保。吴是中学生，能识乐谱，对单琴大鼓的音乐做了加工、改革，是翟青山成名的重要辅佐。民国二十六年"七七"事变后，翟迁居北京。二十世纪四十年代初重回天津演唱，由其长子翟万盛伴奏。日本投降后，曾到山海关等地短期演出。1949 年 1 月 15 日天津解放，他随即来天津，1 月底就到天津新华广播电台播音，演唱了新编曲目《王贵与李香香》、《拾棉花》、《小二黑结婚》等。

翟青山的口齿清晰，嗓音清亮甜朗，低音部行腔略带沙音，音域较宽，通常在两个八度范围内行腔。虽仅读过一季冬学，但在长期演出实践中积累了大量曲目，也能自编唱词，有时自弹自唱，更受到听众欢迎。他除四部《春秋》即《英烈春秋》、《金盒春秋》、《走马春秋》、《左传春秋》外，常演长篇书有《炎宋兴隆》、《回龙传》、《呼家将》等，中篇书有《孙继皋卖水》、《铁冠图》、《四进士》等，短篇有《鸿雁捎书》、《取长沙》、《马失前蹄》、《草船借箭》、《单刀会》、《卖油郎》(二本)、《蓝桥会》(三本)、《罗成托梦》、《金精戏窦》、《小上坟》、《杀府逃国》、《天雷报》、《二姐思夫》、《小姑贤》、《坐楼杀惜》、《安安送米》、《铜网阵》、《说大话》、《告狸猫》、《活捉三郎》、《妙峰山许愿》、《劝国民》、《拴娃娃》、《乔太守》、《蟠桃会》等等。留有唱片多种。

翟青山 1951 年 9 月 8 日病故于天津，归葬原籍。子万盛、万兴均从事单琴大鼓的演唱与伴奏。翟青山共收徒十五人，较有名者为石长岭、吴长保、焦长海。为他伴奏者，还有强英华、张瑞祥等。

**卢成科**(1903—1953)　　梅花大鼓、时调、乐亭大鼓及京韵大鼓弦师，巧变丝弦艺人，曲艺教师。幼时失明，从韩永禄习三弦。十六岁正式登台伴奏。首演于天津的河北关下通顺茶楼，同期在西南角山泉茶楼登台。三十余年间先后或同时为梅花大鼓演员金万昌、花四宝、花五宝、花小宝、花云宝、周文如、刘连玉、刘玉芳，时调演员赵宝翠、张少卿、周翠兰、赵小福、谢蕴(韵)秋、张畹华，乐亭大鼓演员王佩臣，京韵大鼓演员石岚云等伴奏，以熟谙各个曲种的音乐特点、善于烘托和突出演员的演唱风格而被演员们倚重。他帮助花四宝对梅花大鼓的唱法作了革新，对"三番"音乐进行了规整、发展，从而形成了梅花大鼓"花派"(或称"卢派")。协助赵小福、王佩臣形成了独特的演唱风格，并丰富了时调和乐亭大鼓的伴奏音乐。他的三弦技艺手音纯正，刚柔得适，在托腔保调的同时善于加花，能使演员的演唱锦上添花。他尤其长于在吸收借鉴的基础上进行创新，比如在乐亭大鼓间奏中引入东北大鼓间奏的旋律，在梅花大鼓间奏中加入民歌小调等。他为各个曲种弹奏，都使间奏新颖火炽。是较典型的津派弦师代表。二十世纪三十年代以来，学唱梅花大鼓的女演员大半受过他的指点和传授。拜他为师习三弦者，除李元通、李仲元之外，还有阮文禄、李墨生、谢治

中等。

卢成科于伴奏之外，自二十年代后期开始独立演出三弦弹戏(即巧变丝弦)。是最先进入广播电台播出同类节目的艺人，三十年代及以后曾在中华、青年会、华北广播协会、中央各电台和特殊电台播出。他在前人用三弦弹奏乐曲和摹仿民歌、戏曲演唱的基础上，开扩题材，丰富曲目，并加强了仿声的新型手法，增强了三弦的表现能力。为适应演奏的要求，卢成科对三弦作了一番改装：变三轴三根弦为三轴四根弦(一说是四轴四根弦)；并在弦子上装了一只铜制喇叭，用来改变其共鸣的音色。从三十年代后期开始，常与自己的弟子合作，演出带有伴奏的弹戏。为他伴奏的通常是李元通(四胡)、李仲元(琵琶)。常演的曲目有京剧、评戏、河北梆子、各种大鼓及河南坠子等剧种和曲种名家的著名唱段，《天涯歌女》、《四季相思》、《探亲家》等流行歌曲、小调，还有外国军乐、马步号、哭笑吵闹、儿语、京津市声、鸡鸣犬吠等等。他的弹奏因常常带有滑稽意味而格外受到欢迎。

**蒋轸庭**(1903—1964)　　评书艺人。原名蒋昆，字玉昆，笔名蒋介磊。天津人。茶房出身，有一定文化基础。约在民国十六年(1927)拜常杰淼为师，与常杰淼亲密如同父子。蒋轸庭口齿伶俐，语汇丰富，演述有如滔滔江水，源源不断。因无武术功底，未能继承乃师形体表演方面的独到技艺。民国十八年常杰淼逝世，逝世前，将《雍正剑侠图》的“册子”及为《新天津报》撰写而尚未发表的文字稿，全部交给蒋轸庭，令继续完成，仍以常杰淼之名发表，并赡养师母。他不负师命，完成了该项工作。由他口述，先请黄健声、后由弟轸龚记录。他并创作了书中的二十七至二十九集。民国二十四年，他创办了《三津报》，自任社长，专门刊载评书一类的通俗小说，吸引读者，惜只年余即告停刊。三十年代后期，他还将评书《明清八义》改编成《金刀会七义》，并出版单行本。民国三十二年8月，担任天津游艺协会会长，次年1月，任天津游艺宣传协会主任委员。中华人民共和国成立后，积极响应“说新唱新”的号召，并于1953年与马轸华、于枢海发起成立评书研究小组，研究说新书，纂弄、演出了《西门豹治邺》等书目。1957年参加城厢区曲艺团，1958年随团转入红桥区曲艺团。



蒋轸庭从业仅三年即收张枢润为徒，后又收罗枢平、李枢勤、李枢信、聂枢林、秦枢宝、曹枢林等弟子多人。四十年代拉师弟马轸华、兰轸琪。

**周麟阁**(1903—?)　　梅花大鼓票友。北京人。从业于金融界。工书法绘画，善歌皮黄、昆腔。二十世纪二十年代末学唱梅花大鼓，私淑金万昌。常票演于广播电台及杂耍园。四十年代初期已有“名票”之称。经常票演、播音，很受欢迎，时人对他评价很高，如曲艺评论家戴愚庵就提出，当时的梅花大鼓演员均不能继承金万昌的“梅花歌王”地位，而票友周麟阁似为合格。周麟阁纯宗金派，学金不仅唱腔、技法酷肖，而且注重神韵，以清雅、别致见

长，所以评论说他火候虽不及金老，其余均比金老雅致，最吻合歌梅花调之身份。伴奏方面，周麟阁重拾梅花大鼓初入津时的伴奏格局，设箫笛之类乐器，更添清雅的风韵。他的代表曲目有《宝玉劝黛玉》、《黛玉悲秋》等。他还能唱单弦牌子曲，会弹三弦、弹琵琶、拉四胡、吹横笛、吹笙。中华人民共和国成立后，周麟阁继续参加各类曲艺活动，并收有不少学生，教授鼓曲弹唱技艺，帮助他们在业余曲艺活动中发挥作用，有的还成为专业曲艺工作者，如原广播曲艺团弦师侯树茳。1957年，周麟阁参加天津市职工业余文艺会演；1962年7月，作为特约演员参加梅花大鼓观摩演出及座谈会，上演了《指日高升》、《大观园》。《指日高升》为五音联弹曲目，他司鼓、演唱，韩德荣、李墨生、李国梁、马涤尘伴奏；同年10月，他以此节目参加了第一届津门曲荟的演出，伴奏人员为李墨生、李国梁、马涤尘、钟吉瑞。他还发表过《漫谈“梅花调”》等文章。



**张志成**(1904—1944)　滑稽演员。艺名张君。天津人。原为南开中学学生。酷爱口技与说唱表演。在校时，经常与同学沈观澜、蒋书文一起表演说唱、口技和歌舞。他们借鉴马戏的小丑、卓别林的电影以及戏曲的表演技巧，以相声的表演方式为依托，创造出一种具有鲜明的天津大都会色彩的曲艺形式。因是业余演出，循例自称“张君”。后与沈观澜、蒋书文一同从艺，加入杂耍演出。下海后即以张君为艺名，在天津中高档杂耍园及基督教青年会等场所演出，也曾应邀赴保定等地献艺。三人又一同拜拆唱八角鼓著名搭档郭荣山、韩永先为师。一说也曾拜刘万逵为师。张君身材瘦高，狭长脸，兜下颌，微有含胸，口齿伶俐，表演冷隽机敏，与蒋君的慧黠、沈君的憨态三者相辅相成，更增添滑稽色彩。蒋君约在民国二十九年(1940)南下到上海献艺，张君与沈君继续合作表演。常演的曲目有《草裙舞》、《白俄舞》、《接活佛》、《逛北京》、《正月里》等。

**马轸华**(约1906—1954)　评书艺人。天津人。世居天津北仓。少年丧父，流落天津街头。后在明顺昌肉店做小伙计，学会制作津味酥鱼及酱制品的技艺。业余喜唱太平歌词，二十世纪三十年代，曾在鸟市等处的相声场以“马君”之名票演太平歌词。也曾应广播电台之邀播唱太平歌词。后被张寿臣代拉为师弟，谱名马寿岩。向张寿臣学会多段单口、对口相声，经常到蒋轸庭所在的书场演出。蒋往往提前收场，为他让出时间表演单口相声。民国二十九年(1940)，他被蒋轸庭代拉为师弟，按评书门辈起谱名马轸华，乃辞去肉店工作，下海说书。此后，他虽也演相声，但演出时一律用“马轸华”名。民国三十三年与尹寿山搭档，赴南京演出相声不得意，转赴济南作艺。经蒋轸庭函约，回津在东兴市场说评书，人缘颇佳。他口齿清晰，声音甜润悦耳，有时在评书中穿插使用相声的包袱，以活跃书场气氛；还善于借鉴京剧的表演程式特别是各种身段，表现不同性别、身份、性格的人物。乃逐渐走红。在熟悉清末天津官衙及天津混混儿内幕情况的友人阎学章、马凤一、王学涛的协助下，他先充实、加工了反映清末天津真人实事的书目《康小八》。后又将清末天津西头永丰屯混

混儿“锅伙”正、副寨主李金鳌、王金波等人斗殴、闹事与大闹上海滩等故事连缀起来，纂弄成评书《李金鳌》，又名《沽上英雄谱》，俗称《混混儿论》，可演三四个月。这是一部具有天津地方特色的书目，也是他的代表作与成名作。他将这部书传给了蒋轸庭弟子李枢勤。这时期他收徒牛枢通、王枢祥、于枢海等。1949年后又收弟子童枢源等。1953年与蒋轸庭、于枢海一起，响应“说新唱新”号召，成立了评书研究小组，研究说新书，纂弄新书目。马轸华弃演《混混儿论》，而他在长期听蒋坪芳《水浒》的张枢润等人的协助下，改说传统评书《水浒》，对该书的主题思想、主要人物及其性格，都理解较深，加之调动个人的生活积累，借鉴戏曲的表演程式，取得了相当的艺术成就。

**李文英**（生卒年不详）　　苏滩女艺人。二十世纪二十年代初即在津享名，经常参加大型演出活动，如民国十三年（1924）、民国十八年的华北水灾筹赈会举办的游艺大会等。日常出演于陶园、张园、天祥屋顶游艺园，劝业场之共和厅、卧月楼，春和戏院屋顶游艺园，歌舞楼，中原游艺场及歌风台等中高档曲艺场所，也常上大型堂会演出。二十年代后期天津无线广播电台建立之初，她便加入直播，是滩簧类曲种最早在电台播音的艺人。她的两个甥女文君、文美也唱苏滩。三人同台献艺，合称“李氏三文”。演出的女子苏滩和女子化妆苏滩受到旅津之南方人士的欢迎，为社会各界所称许。她在演出间隙悉心研究，对苏滩由清音坐唱演变为有说白、身段，做功与唱功并重的化妆演唱起了重要作用。天津评论界认为，苏滩能在京剧、大鼓、杂耍、蹦蹦各占势力之天津别树一帜，是她努力革新的结果。她的曲目丰富，民国十八年6至8月间，曾连演六十余场而曲目不重复。四十年代以后，未见其演出记录。

**马连登**（1907—1965）　　西河大鼓艺人。原籍河北省肃宁县。自幼家贫，拜师耿起树学唱西河大鼓。约民国十七年（1928）携妻和女蕊芬、增芳、增芬全家来津。居住西广开余庆里。他跟师不久，因而十分注意向同行学习。对各家之长能融会贯通，反复实践，丰富加工，逐渐形成自己的艺术特色。与增芬长期在丹桂书馆演唱，渐有名。马连登的长篇书目有《杨家将》、《呼家将》、《薛家将》、《隋唐演义》、《回龙传》等，传统小段几乎无所不通。他的三弦技艺颇佳，为增芬伴奏，托腔保调，严丝合缝，使增芬很快即蜚声曲坛。长女蕊芬，初露头角即脱离书台。增芬也于民国二十七年结婚辍演。马连登即与次女增芳



合作，一起演出最久，子增昆也弹唱俱佳。四十年代一家三人同台演出，颇受欢迎。评论界有“马连登一门风雅”的说法。中华人民共和国成立后，马连登积极创作编写新曲目，配合各项政治运动，并与女增芳、增蕙，子增昆在河西区海顺书场演出，观众十分踊跃，称之为“马家专场”。1954年初，马连登应中央人民广播电台中国说唱团之邀，迁往北京。

**陈寿荪**(1907—1966)　曲艺作者。天津人。天津公立甲种商业学校毕业。历在商业和运输业服务。业余喜好曲艺文学与乐器,后进入曲艺行中。民国三十年(1941)在天津庆云戏院操琴,也为兄弟剧团编写笑剧。1949年天津解放后,他就开始编写新鼓词,作品常见于报端。1952年在天津市曲艺工作团任创作员,该团上演的曲艺剧基本都是由他改编的。后转入天津市曲艺团,一直担任曲艺团的专职写作。陈寿荪熟知鼓词,特别是单弦的编写规律,了解演员的特长,在此基础上创作出大量的优秀曲目。著名的有由山东快书曲本改编的单弦《二上庐山》,根据小说《红岩》情节改编的乐亭大鼓《原形毕露》,京韵大鼓《光荣的航行》(合作)、《草原英雄小姐妹》、《卧薪尝胆》、《将相和》,还有单弦《电灯费》等。



**程玉兰**(1907—1968)　河南坠子女艺人。河南人。字香圃。幼从师王玉和学演河南坠子。业余曾习国画。二十世纪二十年代后期从艺,民国二十三年(1934)来天津。初抵津时在文宾茶楼演唱,后进入中型曲艺演出场所,与董桂芝合作演唱并灌制唱片多种。与乔清秀、董桂芝形成鼎足之势。二十二岁嫁董桂芝之兄弦师董永信,民国二十九年离异。四十年代初,乔清秀赴东北未归,董桂芝婚后辍演,她成为支撑天津坠子曲种的主力,被称为"坠子大王"。历在燕乐、小梨园、群英等处登台,亦曾赴外地短期演出。她嗓音清甜柔润,后期稍趋宽低。演唱用河南方音,口齿流利,注重吐字发音的技巧,字重,气足,韵味厚。演唱沉着稳健,表情细致生动,刻画人物准确合理,以擅唱悲调著称,每次演《小寡妇上坟》时,往往泪随声下,使观众受到感染。亦善唱曲词繁复的曲目如《小黑驴》等。曾与乔清秀、董桂芝、姚俊英一起被合称为坠子四大明星。中华人民共和国成立后,参加天津广播曲艺团。五十年代后期因下肢瘫痪不再演出,转到天津市少年曲艺训练队,专以教艺为业。教学中能因材施教,善于启发诱导。得到她直接传艺的学员主要有李如凤、刘美华等。程玉兰常演的长篇书有《呼家将》、《杨家将》等,短段的代表作是《小寡妇上坟》、《小黑驴》、《劝戒大烟》,常演的还有《玉堂春》、《游湖》、《宝玉探病》、《五子登科》、《女起解》、《蓝桥会》、《度林英》、《祭塔》、《孙夫人对母鸣冤》、《相府借银》、《赵五娘寻夫》、《祝英台闹五更》等。为她伴奏的弦师先后有周教银、梁永江、陈广发等。子女多人,长女忠喜(一说为侄女,姓武)与次女爱珍四十年代初已在玉壶春、林泉茶社登台。



**林红玉**(1907—1972)　京韵大鼓女艺人。天津人。本名蔺红玉,七岁时随父母迁居北京,住前门外香厂。父蔺德顺业糖坊。林红玉自幼喜爱戏曲,九岁延师习京剧,十一岁改学大鼓,先从王文瑞学唱梅花大鼓,王文瑞为其将蔺改为林,遂以林红玉为艺名。十三岁拜于德奎学京韵大鼓。十五岁出师,在北京新世界游艺园首演《单刀会》。为求深造,回天津请刘宝全介绍入王贞禄门下,专攻刘派京韵大鼓。十六岁起历在天津及北京城南游艺园、



四海升平游艺场，汉口新市场、老虎花园等处登台，渐有名气。十七岁嫁军人孙某。孙死后再返天津曲坛，在燕乐与刘宝全等同台演出，时年十九岁。后又到济南游艺园、南京新世界游艺园等地演出。二十年代中期以后长期与刘宝全同台，得到刘的直接指点，在民国二十一年春天津《大中华报》举办的观众票选活动中获“女鼓王”称号。至民国二十八年夏在津、京各园出台，其间在天津东北角天晴茶社连续攒底六年。民国二十八年天津大水期间至北京哈尔飞主演，年底仍回天津，入主宝和轩，并在燕乐、大观园等处为台柱。二十世纪四十年代中期与中原公司游艺部主管桑振奎结婚。后桑亦为其伴奏。其后在济南二马路青莲阁及大观园内之共和厅、济南公园等处长期演出。在济南收有记名弟子花二顺。四十年代末返津。中华人民共和国成立后参加红桥区曲艺团，在演出同时任少年训练队教师，传授技艺。在津传人主要有张秋萍等。子寄生，亦能弹弦。

林红玉曾从徐宝如学国画，从孟广慧、张雨帆、王襄如等习书法及正字音。她成名较早，主要继承刘宝全前期、中期的演唱特色，并在舞台表演方面有所拓展，所演曲目也不限于刘派。她嗓音高亢，音色浑厚饱满，吐字清晰。晚年嗓音变宽，演唱多取低腔，吐字也增加力度以保持真切；对刘派半说半唱的演唱方式有更多的保留，且增加了说的成分。她借鉴戏曲舞台表演较多，变刘宝全晚年的写意性表演为接近写实，注重刀枪架和大幅度身段，演出时讲求精气神贯满全台。尤善运用眼神，对曲中人物定位和身份的转换均有独到之处。演唱风格偏于豪放浑朴，晚年更形粗犷，而手眼身法步均趋于洗炼，表现人物准确生动。代表曲目有《闹江州》、《桃花庄》、《博望坡》、《长坂坡》、《群英会》、《华容道》、《单刀会》、《战长沙》、《截江夺斗》、《罗成叫关》、《金定骂城》、《乌龙院》、《活捉三郎》、《刺汤勤》、《宁武关》、《战代州》等。五十年代初上演了《三勇士推破船》等新编曲目。留有约民国十八年灌制的唱片《宁武关》和五十年代以来的录音《桃花庄》、《闹江州》等。

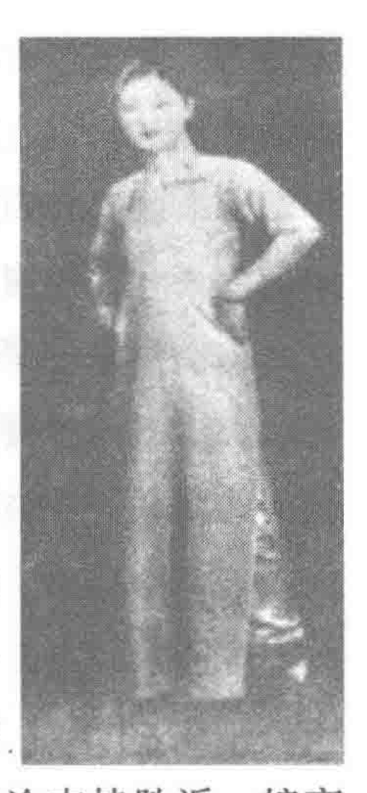
**黄福才**(1909—1961)　西河大鼓艺人。河北省大城县人。幼年拜竹板书艺人潘万云为师，习竹板书。后拜西河大鼓艺人杨世友为师，改唱西河大鼓。二十世纪二三十年代，在天津三不管等地演出。表演大方稳重。三十年代，他与赵玉峰、二狗熊张士全成为西河大鼓的领头人物，在天津和各省市作艺，颇得好评。后来更同赵玉峰、程福田一起被同行和观众誉为天津西河大鼓的“三杆大旗”。常演的书目有《杨家将》、《明英烈》、《五代残唐》、《大八义》等。四十年代初，离津赴东北献艺。

**朱相臣**(1909—1973)　相声艺人。天津人。十三岁离津赴大连，拜卢伯三弟子何少庭为师，学说相声。后在东北各地献艺，曾在沈阳为白银耳捧哏，颇受欢迎。民国三十年(1941)回天津，后又赴南京、济南等地。民国三十五年返津，在地道外、谦德庄、东兴市场等处说相声。旋郭荣启来津，乃为郭捧哏，受到观众好评。同年11月，入张寿臣门墙，以求深

造。郭荣启以《打牌论》、《怯讲演》等节目红遍京、津，他起到了绿叶相扶的作用。二十世纪五十年代，他与郭荣启排演了新节目《夜行记》、《当好营业员》等。六十年代初，改为苏文茂捧哏，排演了《论捧逗》、《批三国》、《美名远扬》等曲目。他捧哏以严密紧凑著称，善于烘托、点、补，使逗哏者的叙述更有声有色，尤其是在为苏文茂捧哏时，不温不火，妙趣横生，出奇制胜，画龙点睛。在《论捧逗》等曲目中，很多包袱都是从他口中翻出，既出人意料，又经得起琢磨，格调高雅，令人回味无穷。天津人民广播电台保存有大量他为郭荣启、苏文茂捧哏的相声录音，并经常播放。

**王新槐**(生卒年不详)　　杂耍园经营人员，著名约角人。天津人。玉源斋赁货铺(旧时租赁殡葬仪仗及白事用具的店铺)少掌柜。生于清末。因排行十二，人称王十二。自幼喜好杂耍，经常出入于燕乐升平杂耍园后台，与许多知名杂耍艺人熟识。民国二十六年(1937)被举荐为大观园的约角人，12月大观园开幕时的演员阵容即是他所约请。随后，因大观园由经营小梨园的平安电影公司接办，他又成为小梨园的约角人，兼后台管事。民国二十九年庆云改演杂耍，在向小梨园商借演员的同时，也将他借去做约角人。于是，他身兼三家重要杂耍园约角人，成为天津杂耍界举足轻重的人物。二十世纪三十年代后期至四十年代，刘宝全、白云鹏、荣剑尘、金万昌等号称大王的名角，多由他约请。外地杂耍园来津约角，也往往以他为中介。他也参与定夺艺人的包银和演出排位。王十二口吃，却能周旋于杂耍园与艺人之间。为达到约角的目的，对知名艺人不惜低声下气，自认晚辈，甚至下跪相求。他熟悉各曲种之长短，演员之水平高低，观众之好恶，深知如何安排演员和节目的场次，才能取得好的剧场效果。凭借着小梨园、大观园等有经济实力、能预付包银的杂耍园，他也辖制了不少艺人。他还承担兄弟剧团的业务经营。后兄弟剧团实行分红制，十股中也有他一股。中华人民共和国成立后，他被曲艺界指为“曲霸”，二十世纪五十年代初被逐出曲艺界。以打零工为生，后不知所终。

**花四宝**(约1910—1941)　　梅花大鼓女演员。天津人。本名范静宜。幼时家贫，被卖与庞四姑为养女，改姓张，名淑文。十岁从落子馆弦师邱玉山学唱，先习京韵大鼓，后专攻梅花大鼓。十四岁开始在落子馆登台，艺名花四宝。后随落子馆唱手到杂耍场馆演出，首演于西北角山泉茶社，渐为人知。后卢成科为之弹三弦伴奏，花四宝乃拜卢成科为师深造。在卢成科的指点下，花四宝根据女性自身嗓音音域宽、音色圆柔的优势，对当时在天津风行的金(万昌)派梅花大鼓的演唱特点试作变化。如：将唱腔向高音区扩展；加强节奏的变化、尤其是较多地使用快节奏；运用轻重、强弱对比的手法修饰和润色唱腔等。她的嗓音明亮甜美，吐字准而且脆，唱腔的旋律简洁明快，不拖沓，但善于运用变化多端的小腔。梅花大鼓的行腔的音差较大，一个唱句中常跨越十三四个音阶，她仍能唱得圆转灵动，不显棱角。上板后的数唱干脆利落，收尾饱满。经过雕琢，变金万昌的苍劲典雅为婉转华丽，变金万昌的悲凉凄楚为柔媚俏皮，成为适宜女子演唱的、兼具“悲、脆、媚”特色的梅花大鼓新唱



法。加上卢成科加工的伴奏音乐及对大间奏〔上三番〕、〔下三番〕的丰富完善，火炽热闹，更符合天津观众的欣赏口味。尽管有人指出，因卢成科同时为时调女艺人赵小福等伴奏，难免受到影响将时调的某些韵律用于梅花大鼓中，以至花四宝的演唱太过天津化而有仿“外江派”之嫌。但评论界仍普遍认为，梅花大鼓在天津产生的这种变化，正是天津人性格在曲种发展上的体现。因而有了“津派梅花”的说法。花四宝成名之后，天津的梅花大鼓更出现了“无梅不花”的局面。民国二十一年(1932)，天津《大中华报》社举办民众公开票选活动的结果，花四宝荣膺“梅花女鼓王”的称号，自此声誉更隆，历在各大中型杂耍园演出，民国二十五年在小梨园攒底。同年九月，为争取婚姻自由，于演出后悄然出走，并请女律师张淑云代为提起与养母脱离关系的诉讼，获社会及舆论支持胜诉。嫁商人伍某后息影，未久离异，至民国二十九年复出，被燕乐聘为大梁，再度受到观众的热烈欢迎。民国三十年因急症病故。她的演唱风格自四十年代末开始称“花派”。因卢成科对花四宝的风格形成起着至关重要的作用，且花四宝之后的梅花大鼓女艺人均受业于卢成科，故也称为“卢派”。花四宝代表曲目有《杏元和番》、《青楼遗恨》、《王二姐思夫》、《鸿雁捎书》等，与卢成科等弦师合作的曲牌、小调演奏亦有名。有唱片多种传世。

**乔清秀**(1910—1944)　河南坠子女艺人。本姓袁，一说姓阮，名金秀。河南省内黄县人。自幼寄养于河北省大名县外祖父家中，常随外祖父到集市、庙会听书看戏，每一学唱均能上口。亦曾读书。民国十二年(1923)，在大名拜山东大鼓、河南坠子艺人乔利元为师，更名乔清秀，随乔利元在河北、河南、山东交界一带及河北省保定等地区演出，后与乔利元结为夫妇。二十年代后期北上天津，曾短期撂地，旋即被约入玉茗春茶社、天晴茶社等处登台，与乔利元合作或单独演唱。后也在小梨园、玉壶春、燕乐等园演出。初到津时演唱长篇书，进入剧场后主要演出短段。三十年代中期在仁昌电台等商业电台演播，长篇、短段并重。长篇书以《五虎平南传》、《五虎平西传》为代表，短段有《凤仪亭》、《河北寻兄》、《孙夫人怨兄》、《度林英》、《独占花魁》、《王二姐思夫》、《吕蒙正赶斋》、《芈建游宫》、《马前泼水》、《昭君出塞》、《改良拴娃娃》、《小过年》、《小寡妇上坟》、《许仙游湖》、《蓝桥会》、《关王庙》、《玉堂春》、《因果报》、《宝钗扑蝶》、《双锁山》、《哀公问政》等。乔清秀入津后，广泛吸收京剧、梆子、评戏等戏曲，京韵大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓等鼓曲以及民歌、流行歌曲、数来宝的韵律与曲调，化用于自己的坠子唱腔中，使其与众不同而大受欢迎。她嗓音甜美柔润，音量不大而能打远，力度不强而轻重分明；吐字轻盈清晰，咬字不死，尤其是垛句垛字，字如连珠，干净利落；行腔宛转灵动，长腔富韵律感，小腔富跳跃性；总的节奏偏快。唯气力较弱，故尾腔不能丰满，而以特有的妩媚



幽邈方式处理。演唱风趣、俏皮，又善表演，面部表情活泼自然，刻画人物生动准确。台风俏丽，姿态曼妙。注重与台下观众的交流，演唱中间对观众出入剧场均能有所照应。演唱用矮脚书鼓，独具一格，常以鼓槌、扇、手帕作为辅助表演的工具，丰富其表现能力。乔清秀所用唱词与其他河南本派艺人多不相同。注意吸取天津的地方风物如地名、特产等。又在保持河南坠子主干音乐的基础上，使用部分京音与津音演唱，形成鲜明而独特的风格，迅速被天津市民所接受。特别是进入电台播音之后，她的演唱和以河南腔播报广告更加深入到街巷家庭。被观众称为坠子女王、坠子皇后、坠子大王。人们认为乔清秀是坠子在天津大大兴盛的功臣。没有她，天津的杂耍就会没有坠子。后来，尽管董桂芝、程玉兰、苑里凤母女等已在河南成名的坠子演员先后来津演唱。但乔清秀的唱腔、唱法始终是天津河南坠子的主流，并因其鲜明的特色成为天津三大坠子流派之首，后人称之为“北路调”，以示与河南本土坠子流派的区别。她的演唱并且反馈到河南，成为河南的坠子主要流派。

乔清秀夫妇先后收养女三人，其中乔月楼、乔玺楼习坠子，乔凤楼习京韵大鼓并曾受刘宝全指点。三人均曾在小梨园、天晴及广播电台等处演出。民国二十八年(1939)末，应沈阳公余茶社主持人之邀，与乔利元携三女赴沈。未几，乔利元被宪警寻衅关押，死于非刑。乔清秀母女经友人救助脱险，滞留沈阳年余，民国三十年 11 月中旬返回天津。先住东来轩杂耍场，后移居侯家后四合轩。次年 1 月在小梨园短期演出，观客争趋若鹜，每票外加三角而上座奇盛，每日早晚两场，满座牌场场植立门外，至乔清秀登场时，四周站票挤得水泄不通。同年又入庆云演唱，包银高达两千二百元，与鼓王刘宝全相埒。年底受新中央重金聘约登台。民国三十二年初在三庆园演唱。后因羸弱多病停演。民国三十二年末病重不克登台。次年正月十三日辞世。

乔清秀留有唱片多张。为她伴奏的弦师乔利元之外，还有王清顺和康元林。康元林对她流派的形成有重要的作用。

**程树棠**(1910—1951)　　京韵大鼓、单弦弦师。汉军旗人。本名耿成彬，系清初耿精忠后裔。北京人。幼时受环境熏陶，喜曲艺，曾学唱联珠快书。二十岁拜京韵大鼓演员白云鹏为师，长期随白云鹏在天津演出。他有文化，通音律，能编词、谱曲，设计新腔。又掌握多种乐器，三弦、琵琶弹奏技巧尤高，伴奏风格稳健严谨。熟悉白派京韵大鼓诀要，能代白云鹏传艺。阎秋霞从白云鹏习艺，就得益于他的指点。小映霞亦曾向他问艺。他设计唱腔的《绿衣女》即由小映霞首演。二十世纪四十年代以来，他还为小黑姑娘、方红宝、章翠凤、小映霞、马书麟等京韵大鼓演员伴奏，也为单弦演员荣剑尘弹三弦。1949 年参加天津红风曲艺社，伴奏而外，从事新曲目创作，作品著名的有《祥林嫂》、《王秀鸾》、《王桂香》等。1951 年参加第一届中国人民赴朝慰问团第五分团，到朝鲜前线慰问中国人民志愿军。4 月牺牲于朝鲜，曲艺界莫不震悼。灵柩



运回天津，党政领导和各界人士为之举行了极其隆重的追悼活动。妻金玉芳，为北京老艺人金晓山之女，在津、京、沪等地演唱京韵大鼓。

**王家齐**(1910—1968)　曲艺作家。笔名纪希。天津人。曾在南京国立戏剧专科学校、四川国立戏剧专科学校工作，并曾是职业话剧导演。民国三十四年到三十八年在天津任职话剧导演。1953年调天津市曲艺工作团任导演、编导组组长。后长期在天津市曲艺团任职，创作了不少新曲目。代表作有相声《警民一家》、天津时调《翻江倒海》(与高天合作)等。并参与了传统曲目如相声《批三国》、《论捧逗》的整理。二十世纪六十年代前期，在天津市文化局曲艺研究室组织的天津曲艺史研究编写工作中，承担了《京韵大鼓史》的编写。文稿中的一节经整理后，题为《刘宝全的艺术创造》，发表于中国曲协天津分会编印的内部刊物《曲荟》1983年第二期。其他部分已散失。

**金慧君**(1910—1973)　京韵大鼓女艺人。满族。艺名小黑姑娘。北京人。幼时随养母黑姑娘(曹桂喜)学艺，十二岁延师韩永禄、韩德泉教唱京韵大鼓。十六岁在北京城南游艺园、四海升平游艺园等处演出。二十世纪二十年代中期以后到天津登台，不久即享名。她早期的演唱润腔略带时调韵味。二十年代后期以来，在艺术上纯宗刘宝全，继承刘宝全中期的艺术风格与演唱特色有独到的功夫。她嗓音甜润、柔韧，但保留了刘宝全中期唱腔中占主导地位的阳刚特色，行腔冲、脆、亢、爽，也使用假声、立音及腭音。咬字狠，吐字有爆发力，字音清朗准确。其优美的身段功架和潇洒脱俗的台风，尤为顾曲者所喜爱。在津大红，民国十八年(1929)赴沈阳演出亦载誉而归。



至三十年代初，与白云鹏在劝业场天会轩同台，并在天祥市场新世界茶社、张园游艺场、陶园游艺场等处演出。民国二十一年随白云鹏到南京夫子庙及上海大世界演唱。在上海结识商人、京剧票友薛君良。次年与薛结婚，婚后辍演近十年。薛君良病故后下堂复出，于民国三十一年在天津燕乐杂耍园登台，并出演于北京茗园等处。仍有较强的号召力。中华人民共和国成立后，1949年参与主持群声曲艺团，并演出新曲目。后参加和平区曲艺杂技团，演出之余授徒传艺。晚年中气不足，嗓音转弱，犹能以神韵胜。是以女声学刘而有成的代表。代表曲目有《博望坡》、《长坂坡》、《华容道》、《战长沙》、《活捉三郎》、《战代州》、《宁武关》、《一门忠烈》等。留有民国十八至二十年灌制的《大西厢》(两张)、《长坂坡》等唱片及五十年代以后录音《草船借箭》等。

**鹿巧铃**(1911—1961)　梨花大鼓女艺人。山东济南人。是清末享名于天津的梨花大鼓老艺人大抓髻之女，人称“盖山东”。于二十世纪三十年代初、三十年代末数度来津，演出于燕乐升平、小梨园等处。民国二十年(1931)曾在歌舞楼(小梨园)与刘宝全分任日、夜

场大梁，民国二十七年也曾继小彩舞之后在小梨园任大梁。鹿巧铃幼承家学，得母亲大抓髻、姨母二抓髻的亲传，继承了大抓髻擅长的说功，以口齿伶俐、吐字清晰、行腔圆活、表演风趣见长，颇受天津观众欢迎。四十年代初，天津已基本无人演唱梨花大鼓，燕乐升平特聘她由济南来津演出，仍然吸引了很多观众。她所会曲目较多，后期在津多演唱由天津曲种移植的通俗曲目，如《摔镜架》、《拴娃娃》、《大西厢》、《十六愁》等，其他如《走马荐诸葛》、《孔明借箭》等梨花大鼓原有曲目也常演唱。

**姜二顺**（1911—1979）　天津时调女艺人。天津人。幼时随姑母大金翠学唱时调，十一岁正式登台演唱，二十世纪三四十年代蜚声津门曲坛。曾出演于燕乐、新中央、天晴、小梨园、庆云、中华、群英等处。是继秦翠红和高五姑之后最受津人欢迎的时调演员之一。民国二十九年（1940）燕乐重新开业，约她助演，门前广告特于其名之上冠以“时调大王”头衔。民国三十二年中华上演京剧，特约她赶场担当前场杂耍节目的大梁。这一时期，弦师王宝银为她伴奏，授以秦翠红的唱腔、唱法。也曾得秦翠红指点。在演唱上吸收了秦翠红诸多特长，效仿秦之唱腔极有似处，且兼有高五姑的一些特点，对时调演唱的要领“稳、准、狠”把握得较为精到。她嗓音雄浑、宽厚，歌来气力充沛、酣畅淋漓。她所会曲调甚多，〔靠山调〕、〔鸳鸯调〕、〔拉哈调〕之外，还擅长许多小曲小调。尤以演唱〔靠山调〕见长。最受观众欢迎的曲目有《下盘棋》、《要婆婆》、《七月七》、《叹五更》、《喜荣归》、《拾窑》、《三国五更》、《青楼悲秋》、《尼姑思凡》、《绣荷包》等。四十年代中期曾一度辍演。民国三十六年9月重新在玉壶春登台，次年在玉壶春、群英赶场演出。中华人民共和国成立后继续演出，1958年加入红桥区曲艺团，同时在该团少年训练队任教，并积极参与挖掘天津时调传统曲调和曲目的工作。经她提供挖掘的曲目有《新五更》、《戏丫环》、《值千金》、《尼姑思凡》、《下盘棋》等。1961年6月，参加了中国音乐家协会天津分会和天津市曲艺团举办的天津时调内部观摩演出，随后参加了天津各曲艺团体在新中央举行的展览演出，上演了传统曲目《七月七》。1961年11月、12月，在红桥区曲艺团的天津时调专场演出中，上演了《七月十五》、《后续五更》等传统曲目。1962年，于第一届津门曲荟时调专场上演了传统曲目《叠落金钱》、《琴棋书画》。六十年代初正式收王毓宝为徒，也曾向天津时调演员张雅丽传授天津时调演唱技艺。“文化大革命”中红桥区曲艺团解体，姜二顺从此脱离舞台。



**王剑云**（1912—1943）　单弦艺人。天津人。原为商店店员，曾在冷香室百货店及粮行供职。酷好曲艺，业余学唱单弦及太平歌词，并拜杨七为师学弹三弦。后拜常澍田为师，下海从艺。民国二十四至二十五年（1935—1936）在青年会电台直播单弦，有时还播出太平歌词，受到听众欢迎，渐渐知名。后专演单弦。王剑云能创作，所演单弦曲目除少部分由常澍田传授外，多为自己编写。是单弦演员中演出曲目较多的一个。如民国二十五年9月1



日《广播日报》出刊周年，王剑云编写了《〈广播日报〉周年纪念曲词》以表祝贺，当天在青年会电台演唱，曲词并在《广播日报》发表。新曲目往往初稿写成，未及背熟，即在广播电台看词演播。所演曲目以三至六本的中篇为多，有《杜十娘》、《卓二娘》、《胭脂》、《刘元普双生贵子》、《陈锡九》、《聂小倩》、《小翠》、《庚娘》、《钱秀才错占凤凰俦》等。八本以上的长篇有《武十回》、《马介甫》、《莲香》等。独有及其他人不常演的曲目有《斩经堂》、《浑官现形记》、《秋瑾就义》、《吕布与貂蝉》、《听琴摔琴》等。常演的还有《霸王别姬》、《得钞傲妻》、《珍珠衫》、《单衣顺母》、《骂曹训子》、《庄周点化》、《看财奴》等。王剑云的唱腔博采众长，不专学一家。他虽为常澍田之徒，但吸取荣(剑尘)派唱腔较多。当时有人评论说他腔调学荣剑尘，身段学谢瑞芝，口锋学其师常澍田。民国二十七年大观园开业之初，他演前场。以后在小梨园、庆云等杂耍场演出，排位逐步上升。民国三十一年还在天津特殊电台演播。次年冬在小梨园演出，已升居大梁。因过度劳累，旋即去世。

**戴少甫**(1912—1944)　　相声艺人。回族。北京人。原为相声票友，又曾业弦师。二十世纪三十年代后期下海从艺。在北京与张傻子、汤瞎子、高德明、绪德贵并称“西单商场笑林五杰”。民国二十八年(1939)11月来津，与于俊波搭档在燕乐上演，排位仅在白云鹏之次。观众说他生就一副可笑的脸，再加上口似悬河，佐以于俊波呆头呆脑，故意装痴，确令人解颐捧腹。在燕乐连演四个月，声名大著。先后在燕乐、小梨园、新中央、玉壶春(攒底)、中华、大观园、群英等处演出。戴少甫有文化，能创作，气质不俗。他声音清越，口齿流利，以说见长，擅贯口，长于文哏。多用文雅幽默的笑料，不以庸俗的包袱取胜，演出无江湖气和生意口。又对许多传统曲目的语言做了加工整理。有文章评论说他将以往的陈词加以修正，确比以前文雅而新颖，虽系老词，经他说出则不觉陈腐讨厌。因此被天津观众称作“风雅派”、“维新派”，称他为“时代艺人”。他曾编演针砭时弊的新相声《戒嫖赌》、《戒鸦片》、《醒世新词》、《青年鉴》等。因出身票友，曾被天津的相声艺人刁难。为在天津杂耍界立足，乃拜张寿臣为师。民国二十九年3月，白云鹏因故停演，他升居头牌，担任大梁，直至民国三十三年。民国三十一年在天津特殊电台广播，半年间就广播了一百数十个曲目。最著名的有单口相声《宋金刚》、《满汉斗》、《江南围》、《张广泰》、《小神仙》、《硕二爷》、《测字》等。对口相声有《开粥场》、《报菜名》、《地理图》、《牛头轿》、《打白朗》、《醋点灯》、《八不咧》、《交友论》、《歪讲三字经》、《卖布头》、《铃铛谱》、《倭瓜镖》、《卖挂票》、《大相面》、《西江月》、《托妻献子》、《大审案》、《白事会》、《批三国》、《五红图》、《卖五器》、《讲字义》、《拉洋片》、《羊上树》、《老老年》、《怯拉车》、《怯跟班》、《怯教书》、《八大改行》、《洪羊洞》、《武坠子》、《窦公训女》、《黄鹤楼》、《闹公堂》等。其《八扇屏》分前后两段，与众不同。《数来宝》最为拿

手，人们认为，他以一段数来宝红遍沽上，连小蘑菇（常宝堃）也当退避三舍。演出时观众一见场面桌上放有节子板儿，不待他出场，就热烈鼓掌。后因嗜鸦片，上台精神不振，观众欢迎程度减退。民国三十三年初于俊波离去，戴不得已停演。旋因戒鸦片致疾，病逝于津。

**杨莲琴**（约1913—？）　乐亭大鼓女艺人。北京通州人。先在北京城南游艺园、四海升平、东安市场等地演唱，二十世纪二十年代来天津出演于劝业场游艺园、春和戏院屋顶、张园游艺场、陶园游艺场等处。杨莲琴所唱一直称铁片大鼓。二十年代中期至三十年代，她对乐亭大鼓的唱腔进行了加工、整理，使乐亭大鼓脱离了民歌的影响而成为完全的鼓曲，为乐亭大鼓的进一步改革与完善提供了基础。她善于在高音区行腔，唱腔平稳而少起伏，不使用衬垫字，吐字清晰度略差，有时出现倒字。擅长表演，眉目宛转能语，仿效曲中人物口吻惟妙惟肖。表情活泼，做派滑稽，当时的演出广告常称之为“滑稽鼓姬”，也因之将乐亭大鼓的别称铁片大鼓呼为“滑稽铁片”。有时她也演出二黄大鼓，即在乐亭大鼓的唱段中间插入皮黄唱腔或唱段。常演曲目为《卖马》、《马鞍山》等，其《灯下劝夫》素称杰作。留有《孟姜女》等唱片。

**赵莲卿**（约1913—？）　乐亭大鼓、联珠快书、莲花落女艺人。原习皮黄，因气力等条件所限，改演曲艺。登台较早，民国十六年（1927）已进入天津一些中高档杂耍园演出，如天祥市场内之新世界茶社及张园游艺场、陶园游艺场等。后亦常出演于权乐、聚英等小型曲艺场所。二十世纪三十年代以演出乐亭大鼓为主。是乐亭大鼓由早期向发展阶段过渡的代表人物。也演出“铁片二黄”，即二黄大鼓，于乐亭大鼓中夹唱与曲目无关的京剧老生唱段，如《武家坡》、《当锏卖马》等。赵莲卿嗓音不高，有较重的喉音，低音部音质欠饱满。演唱时好用闪板，有时全句都将字移在眼上唱出。唱腔转折有棱角，不讲究婉转含蓄。常演曲目为乐亭大鼓《武家坡》、《孔明招亲》等，莲花落《四大卖》、《夜宿花亭》等。留有《十爱夸夫》等唱片。赵莲卿所唱一直称铁片大鼓或“铁片二黄”。

**朱玺珍**（1913—1965）　东北大鼓女艺人。沈阳人。十四岁拜盲艺人于秀山为师，即登台献艺，观众昵称为朱小辫儿。民国二十年（1931），她进关演出，在天津驻足。起初，只在地道外书场演唱。一年之后转入杂耍园，并与刘宝全、金万昌等名演员同台。经名家指点，技艺大进。朱玺珍在唱腔上吸收了京韵大鼓的长处，丰富了东北大鼓的音乐。民国二十二年就已在各杂耍园中有名。她先后献艺于小梨园、燕乐等有名的曲艺场所，擅唱《紫罗袍》、《黛玉悲秋》、《游旧院》、《哭黛玉》、《罗成算卦》、《黛玉望月》、《忆真妃》等曲目。此后，在艺术上不断推陈出新，针对东北大鼓委婉缠绵有余，鲜明响亮不足的缺点，将“八大口”即八大句缓而长的唱法，改成快而短的“四大口”或“六大口”。并由“大口垛句”直接转入“小口调”，不再用冗长



的过门作过渡。对“小口调”与〔流水板〕“一道汤”的唱法她采用“挑起来”与“压下去”的方式，使唱腔抑扬有致，婉转活泼。她还改变了唱腔的速度，由原来的一分钟七十拍变为一分钟一百〇四拍，改变了曲种原有的抑郁沉闷，并且在按北京语音吐字发声时仍做到字真韵美。她与弦师王海门一起改革了“弦子挂”(即大间奏)，改革后的“弦子挂”既保持了原来的悠扬、细腻，又显得刚劲、鲜明。她的演唱做到了口清晰、词明白、韵味浓、腔圆润，具有一定的特色。评论者说她“声韵驳杂，显然是在津新学”，所以是真正在天津成长起来的女艺人。民国三十年，离天津回东北献艺。留有胜利唱片公司等为她灌制的《芈建游宫》、《宝玉探病》、《黛玉哭月》、《黛玉葬花》等唱片。

**赵佩茹**(1914—1973)　相声艺人。满族。北京人。父肇熙贤，后改赵希贤，遂以赵为姓。幼年随父来天津，拜焦少海为师学说相声。捧逗俱佳。焦少海曾为之捧哏，出师后在天津地上演出，艺名小龄童。二十三岁起为常宝堃捧哏，改用赵佩茹名字从艺，同常宝堃在天津小梨园等中高档杂耍园登台，演出了百余段曲目，渐有名。他捧哏以稳重严密著称，善于与逗哏者配合，衬托、突出重点包袱，使逗哏者如鱼得水。又善于掌握内容的进展趋向，弥补逗哏者的不足，使逗哏者不离轨道。做到配合默契，珠联璧合。民国二十九年(1940)随常宝堃入庆云，演出相声之外也参加反串京剧、笑剧的演出，在京剧中能演文、武丑，在笑剧中能演各类正面、反面人物，是兄弟剧团的核心成员。三十年代末至四十年代初，他与常宝堃演说的《改良数来宝》、《龙凤呈祥》、《父子词》、《快乐家庭》等曲目灌制了唱片，还与常宝堃、荷花女等合灌三人相声《训徒》、《七仙过海》以及戏曲《打面缸》等唱片。中华人民共和国成立，赵、常二人努力编演新相声。1951年与常宝堃等参加第一届中国人民赴朝慰问团第五分团，前往朝鲜前线慰问中国人民志愿军，常宝堃不幸牺牲，赵佩茹负伤。回津时受到天津市党政领导、曲艺界同人和天津市民的热烈欢迎与亲切慰问。同年冬参加天津市曲艺工作团，改为逗哏，由李寿增捧哏。演出的曲目亦在百段以上，其中现代曲目占三分之一。《哭论》、《家庭论》等段皆称杰作。他参加演出的三人相声《扒马褂》被评价为“无与伦比”。其单口小段《扛布》等亦极精彩。二十世纪六十年代前期，曾为马三立捧哏。依然做到丝丝入扣，珠联璧合。天津人民广播电台存有他与李寿增合演的《百分迷》、与马三立合演的《对春联》、《没有》等录音。



赵佩茹传艺严格认真，培养了许多知名相声演员。徒弟有高英培、李伯祥、马志存、常贵田、徐德魁、任鸣启、张奎清、郭士忠等十七人。

**左田凤**(1915——1976)　西河大鼓女艺人。河北省霸县人。幼时在天津拜徐庆宽为师，由师母传授西河大鼓演唱技艺。二十世纪三十年代后期与师兄张锡春结婚。四十年代初崭露头角，先后在三角地、谦德庄、南市等地区演出，颇受听众欢迎。由于长时期在广

播电台播唱西河大鼓，名字家喻户晓，妇孺皆知。她口齿流利清晰，音量虽略弱，但音色柔美，善于运用，演唱耐力强，无论连续唱多久，绝无力竭声嘶之虞。而且书扣挽得紧，叙事的情节显得格外生动。长篇书目主要有《薛家将》、《呼家将》、《三下南唐》、《杨家将》等；小段会得也较多，经常演唱的有《韩湘子度林英》、《丁香割肉》、《百忍图》等等。五十年代初，参加和平区曲艺团。1957 年该团培养西河鼓曲学员，安排学员观摩团内西河大鼓演员的演出，学员都喜爱她的艺术，选择跟她学习。



**王富贵**(1915 — 1984)　　单弦弦师。天津人。自幼习三弦。民国二十五年(1936)开始为十四岁的石慧儒伴奏，直至石慧儒逝世，达三十年。1951 年随石慧儒参加天津市曲艺工作团，后转入天津市曲艺团。基本功扎实，弹奏三弦手音响亮，清脆饱满，有“铜音”之誉，为石慧儒伴奏烘托得体，与其雍容大方的演唱珠联璧合，相得益彰。在石慧儒演唱的新曲目中，都能根据内容情节和人物塑造的需要做出相应的配合。如《地下苍松》中就以“冷弦”的方式奏出一个个响亮的单音节来点出反面人物的冷酷凶残。《二上庐山》中则以委婉柔和的间奏有力地衬托了主人公抚今追昔的悲喜情绪变换。1949 年以来石慧儒留下的唱片和录音均是他伴奏。

**王凤久(九)**(生卒年不详)　　单弦女艺人。天津人，一说生于北京。十二岁拜花连仲为师学唱单弦，出演于中华坤书馆，是天津最先演唱单弦的女艺人。后又拜常澍田为师。唱法宗常澍田，一字一腔均以其为楷模。又得同门王剑云之助，拓展了曲目。常演曲目有《杜小雷》、《五圣朝天》、《卓二娘》、《水莽草》、《翠屏山》、《金山寺》、《蝴蝶梦》等。伴奏者为其夫赵振元。民国二十五年(1936)曾在中华电台演播。三十年代后期，曾赴济南等地献艺。民国三十年出演于宝和轩。后赴蚌埠，再转济南。次年回天津，先后在中国屋顶、大观楼及玉壶春等园演出，并曾在群英任大梁，还在天津特殊电台演播。民国三十三年 11 月到徐州凤鸣书馆任大梁，颇受欢迎，点曲者甚多。民国三十五年在济南大观园、共和厅茶社攒底。后在济南落户。五十年代初曾来天津短期演出。



**赵魁英**(1916—1980)　　曲艺活动组织者。原籍河北唐山，生于北京。幼丧父母，家境贫困。民国十九年(1930)在天津一西服店学徒。民国二十六年赴西安，考入陕北公学。翌年，入延安平剧院。1949 年 1 月随中国人民解放军进入天津，先在天津市军事管制委员会文艺处工作。中华人民共和国成立后，任天津市文化局戏剧科副科长，兼中国大戏院经理、天津市影剧公司业务科科长等职。1953 年任天津市曲

艺工作团团长。任期内，组织力量挖掘、搜集、整理传统曲目，紧密配合政治运动，组织排演新曲艺，并亲自创作、改编了单口相声《大师兄闹衙门》和鼓曲《包子诉苦》、《红军过雪山》等作品。积极引导演员深入生活，经常率领演员到工厂、农村、部队演出。后与小彩舞结为夫妇，1963 年，调任天津市戏曲学校副校长。

**马增芳**（1919—1956）　西河大鼓女艺人。原籍河北省肃宁县，生于北京。系马连登之次女，九岁随父来天津。艺业家传，后拜师张连仲。十岁时随父在丹桂等书馆演出，十三岁赶场到仁昌电台演播《杨家将》。年幼负担过重，因劳致疾，一度辍演。痊愈后，继续演出，仍以说唱长篇书为主。二十世纪四十年代，除在书场演出外，还应特殊广播电台之约播唱，由其弟增昆伴奏。增昆虽年仅十余岁，两人配合默契，颇获佳评。之后二人应大陆影院之约，演出拆唱西河大鼓。《游艺画刊》曾刊登报道说，马增芳同弟增昆，唱《争灯》，由其父马连登操弦，三人功力悉敌，落彩不少，人称马氏父女为“三绝”。民国三十五年（1946），马氏父女还在东兴市场开办一间小型书场。四十年代后期，马增芳与西河大鼓兼评书演员张树兴结婚。婚后一直在天津演出。1949 年以后，在河西区海顺书场演出较久，仍由父女、姐弟合作，颇受欢迎。1954 年其父迁往北京，马增芳不再演出，后病故。



**杨田荣**（1920—1982）　评书演员。河北省青县人。幼年来天津，未满十岁即演出西河大鼓，后拜刘庆和为师。出师后，又向师爷牛德兴、师叔张起荣等学艺。二十世纪四十年代，与张锡春、李庆良等人结为金兰之好，因辈分不同，曾受到师爷咸士章的指责。1953 年天津市文化领导部门号召评书、西河大鼓演员组织起来，剔除传统书目封建糟粕，发扬民主精华，并要求有条件的演员学习、演出反映现代革命题材的新书目。杨田荣在这两方面都取得很大成绩，演说新书方面尤为突出。1955 年夏被东北来人邀请，离天津到辽宁鞍山演出，次年参加鞍山市曲艺团，成为鞍山说新书的带头人。1961 年曾带领本团七名青年演员到天津拜师。杨田荣擅演的书目很多，传统长篇书有《三侠剑》、《隋唐》、《水浒》、《三国演义》、《杨家将》、《回龙传》等。新书有《铁道游击队》、《新儿女英雄传》等。

**常宝堃**（1922—1951）　相声艺人。满族。北京人，生于张家口。三四岁即随父常连安撂地变戏法，因张家口盛产蘑菇，故取艺名为小蘑菇。五岁随父学相声，曾在唐山演出。七岁来天津。民国十九年（1930）拜张寿臣为师。经张寿臣指教，技艺猛进。九岁时在天津首演于北大关海风茶社，常连安为其捧哏。他的聪明机敏给观众留下极深的印象。其后，又在山泉茶社、义顺茶社、聚英、小广寒等处演出。十一岁与父赴烟台、南京，曾在南京鸣凤杂耍馆排倒二。民国二十四年在中原游艺场、上平安影院（加演）等多处演出，并开始在天津中华电台演播，自

此小蘑菇的名字妇孺皆知。此期间他与常连安在高亭公司灌制了《大上寿》，在胜利公司灌制了《卖估衣》、《学四省话》、《闹公堂》(两张)、《女招待》、《嘉禾丰粮》，在百代公司灌制了《摆卦摊》、《书迷闹洞房》，在百乐公司灌制了《新新数来宝》，在国乐公司灌制了《数来宝》等唱片，与二蘑菇常宝霖在胜利公司合灌了三人相声《小孩语》和《报菜名》唱片。民国二十六年改由赵佩茹捧哏，在各中高档杂耍园演出。四十年代前期，他与赵佩茹灌制的唱片有百代公司的《改良数来宝》、《龙凤呈祥》，胜利公司的《父子词》，百乐公司的《快乐家庭》(两张)。还有与赵佩茹、荷花女在胜利公司灌制的三人相声《训徒》、《七仙过海》，与荷花女、赵佩茹、常连安、二蘑菇等灌制了戏曲《打面缸》(四张)。小蘑菇表演的相声节奏快，废话少，笑料多，包袱响，表演活泼，火炽热闹，滑稽突梯，尤善于临时抓哏。虽嗓音欠佳，但在学、唱方面却有着非凡的才能，如在《闹公堂》中学刘文斌、于瑞凤等人的演唱，学得极像；学乞丐叫街并用叫街的嗓音说话，堪称一绝。在"倒口"活中，学山东、山西、河北的方言惟妙惟肖。民国二十八年底已有报刊广告称他为"相声泰斗"。此时起在小梨园、庆云杂耍馆演出。

日伪时期几次宣传"东亚圣战"、"强化治安"、"开展新生活运动"，使已经饱受欺凌的天津市民更加不堪重压。曲艺艺人常常利用自己的职业与长处言百姓之所不能言。小蘑菇就曾借抓哏、逗哏之机，借题发挥，代替民众小有宣泄。比如某曲目中，有耍猴情节，他便不失时机地讽刺了日伪当局强迫民众献铜献铁的行径，说因为都献了铜啦，所以锣就是啪啪地响啦。他的二弟宝霖(二蘑菇)曾就物价飞涨、百姓缺粮少衣的现象说了一个小段，故意说面粉便宜了，一袋才几个钱，因为是"牙粉袋"——牙粉袋长不过十五厘米，宽只有十厘米多。小蘑菇很看重这个包袱，便用在自己的演出中。因他的名气加上他火爆热烈的风格，影响大大地超过二蘑菇，引起当局及爪牙的注意，竟遭到传讯、恐吓。

小蘑菇的曲目甚多，仅民国二十九年在天津特殊电台广播的曲目就有一百多段。其中对口相声有《豆腐房》、《拉洋片》、《八大吉祥》、《地理图》、《大审》、《羊上树》、《树没叶》、《文章会》、《铃铛谱》、《三字经》、《八扇屏》、《反八扇》、《梦中婚》、《大保镖》、《出份子》、《得胜图》、《老老年》、《卖五器》、《黄鹤楼》、《批三国》、《哭当票》、《牛头轿》、《家堂令》、《卖挂票》、《白事会》、《怯拉车》、《怯跟班》、《怯当行》、《三节会》、《山东饭馆》和张寿臣新编的《哏政部》、《揣骨相》、《窝头论》等；三人相声有《扒马褂》等；单口相声有《满汉斗》、《下江南》、《月明楼》、《马寿出世》、《古董王》、《解学士》、《假行家》、《一日三险》、《硕二爷》、《邵康节》、《五兴楼》等。此外，还有新编曲目《学日语》、《怕妻论》、《卖洋面》、《抓张子》(李然犀作)、《影迷离婚记》等。还在反串京剧和笑剧中担任主要演员。凡庆云没有京韵大鼓演员攒底时，便以他的相声做为大梁。民国三十四年以后，兄弟剧团正式成立，小蘑菇是该剧团的负责人和领衔主演。

中华人民共和国成立后，他继续带领兄弟剧团演出。与赵佩茹编演了《新灯谜》、《家庭论》等相声新曲目。曾建议将天津的曲艺界组织起来，成立新的曲艺演出团体。1951年参

加第一届中国人民赴朝慰问团第五分团，到朝鲜前线慰问中国人民志愿军。4月牺牲于朝鲜。年仅二十九岁。噩耗传来，天津民众极为痛惜。灵柩运回天津后，天津市党政领导与各界人士举行了沉痛的追思悼念活动。自动前来为烈士送葬的市民、工、农、学生不计其数，仪仗执事络绎几里之遥。长街两侧民众含泪夹道伫立。中央派人前来致唁，天津市市长黄敬亲自执绋。在隆重的公祭大会上，张寿臣为爱徒的英年早逝痛不欲生。常宝堃、程树棠二烈士牺牲更加激起了民众抗美援朝的决心与热情，激励了天津市民保家卫国的斗志。



常宝堃、程树棠
牺牲三十年纪念大会会场

1981年4月，天津市为纪念二烈士牺牲三十周年，举行了纪念活动。人们再次回忆了常宝堃在相声艺术方面，在爱国精神方面做出的贡献。

子贵田，后亦成为相声名家。弟子有李伯仁、苏文茂。苏文茂于六十年代成名。

**邵增涛**（约1922—约1977）　评书艺人。天津人。原为西河大鼓艺人，谱名邵田铸。中华人民共和国成立初期改说评书，拜张阔峰为师，改名邵增涛。主要书目为《三侠剑》。1953年南开区书曲队建立，他是基本成员之一。1954年，在老艺人顾存德演出新评书的影响下，他开始筹备说新书。1957年天津市第一届曲艺杂技会演大会时，他与顾存德、张立川演出了三人评书《夜谈敌情》(《铁道游击队》片断)。是南开区书曲队演说新书的主要演员。1961年他到天津铁路局机车车辆厂，深入生活，搜集素材，创作了以天津铁路工人革命斗争历史为题材的新评书《大闹铁路局》，有三十多万字。1962年，他把小说《红岩》改编成评书，在六合市场演出，听众踊跃非常。经过长时间说新书的实践，1964年3月24日他在《天津晚报》发表文章，总结了创作、改编、演出新评书的经验《先做革命人，再说革命书》。六十年代，收孟祥光为弟子。孟祥光后以说相声为主。



**石慧儒**（1923—1967）　单弦女艺人。生于北京，幼年随父母移居天津。十二岁从师花连仲学唱单弦，八个月后登台演唱。民国二十五年(1936)3月开始在天津中华电台广播，已能演《宁武关》、《青石山》、《五圣朝天》、《杜十娘》、《金山寺》、《高老庄》、《巧娘》、《庄子扇坟》、《得钞傲妻》、《翠屏山》、《水莽草》以及《武十回》中的《戏叔》、《挑帘》、《十分光》、《裁衣》、《开吊杀嫂》等十几个中、短篇曲目。她的天赋条件极佳，又有扎实的基本功。她的嗓音宽厚嘹亮，吐字清脆有力，行腔圆润饱



满，演唱沉稳老练。受到听众欢迎，一举成名。此后，陆续在各中高档杂耍园出演，排位不断上升。如民国二十八年秋冬，她在燕乐演出，排位在八至十四之间；次年4月在宝和轩上演，排位升至第二（当时林玉红排位第一）。同年2月拜谢瑞芝为师。民国三十一年4至6月在天津特殊电台广播。又增加了《葛巾》、《沉香床》、《卓二娘》、《舍命全交》、《两县令竞义婚孤女》、《战代州》、《乌龙院》、《珍珠衫》、《瑞云》、《画皮》、《成仙》、《庄公点化》、《敬德打朝》、《铁冠图》、《穷逛市场》、《蝴蝶梦》、《杜十娘》等曲目。民国三十二年12月至次年上半年曾在玉壶春担任大梁。演唱艺术日益精进，已形成了自己的风格。石慧儒在花连仲传授的唱腔基础上，吸收了部分荣派唱腔。演唱既有荣剑尘韵味醇厚、委婉悠扬、儒雅大方的特点，又有常澍田明快爽利、不粘不拖的特色，还具有她自己的华丽圆润、嘹亮响脆，激越而不失稳重，雍容而兼有巧俏等特点。此时期评论有称之为“单弦女王”者。1952年参加天津市曲艺工作团后，艺术进一步完善提高。又排演了许多新曲目，如《大生产》、《好夫妻》、《电灯费》、《二上庐山》、《地下苍松》和岔曲《赞雷锋》、《沁园春・雪》、《红军过草原》等，整理、改编的传统曲目有《杜十娘》、《游春》、《鞭打芦花》、《金山寺》、《花木兰》、《孔雀东南飞》等。她不仅仅注意唱腔的优美，而且注重以唱来塑造人物。在传统曲目《杜十娘》中，只用“碍口当然是碍口啦，我不得不讲！”这有限的唱句勾画出李甲的冷酷。在演唱新曲目时，通过细节的审慎改革，加强了说与唱的语气感情，辅之以精炼的表情动作，生动地刻画了正、反两方面人物。如在《地下苍松》中，借用传统曲目中“放焰口”的唱法描绘华子良忍辱负重的形象。由于注入了饱满的感情，她的演唱达到了新的境界。

曾收鞍山市曲艺团苏良慎和北京马增蕙等为徒。二十世纪五十年代中国唱片公司为她灌制了《劳动模范张淑云》唱片。天津人民广播电台保存有她的多种录音。



**侯月秋**（1923—1982）　京韵大鼓女艺人。天津人。幼时拜周子宸为师，学唱京韵大鼓。十二岁开始在小型演出场所登台。后又从王贞禄学刘（宝全）派京韵大鼓。历在新中央、天晴茶楼、玉壶春等处演唱。青年时期嗓音较高，学刘宝全偏于其中期风格，唱法、表演及曲目都较多地接受了林红玉的影响。“说”的比重大，刀枪架及动作幅度大，曲目亦较宽泛。二十世纪四十年代婚后一度辍演。后复出，在小型演出场所任台柱。中华人民共和国成立后，于五十年代参加和平区曲艺杂技团。中年以后，嗓音变化，趋于宽而低，乃舍弃刘派必有的高腔，代之以低回、舒缓的吟唱；舍弃立音、假声，而在音区稍高时用鼻音辅助发声。唱腔唱法都形成了自己的风格。侯月秋注重表演，面部表情细腻，对曲中人物定位准确，身段优美适度。常演表现悲苦凄切情绪的曲目，如《白帝城》、《七星灯》、《金定骂城》、《南阳关》、《怀德别女》、《刺汤勤》等，也演出《博望坡》、《赵云截江》、《草船借箭》等。留有《白帝城》、《博望坡》、《刺汤勤》等曲目的演唱录音。晚年体弱，常抱病演唱。演出之余课徒传艺。传人有马希英、刘秀英等。马

希英较全面地继承了她的唱、做，并发展了高音区唱腔，身段和舞台表演范围也有所扩大。

**钟吉瑞**(1925—1965)　京韵大鼓、梅花大鼓弦师。天津人。祖上从事古玩行。自幼酷爱戏曲，乃随弦师卢成科学艺，习三弦、四胡等乐器。出师后，为花五宝、花云宝等人伴奏。十四岁起跟随小彩舞为其伴奏，参与改革刘派京韵大鼓。同时向擂琴演奏创始人王殿玉问艺，得到王的赏识，并为王伴奏京胡。



民国二十八年(1939)曾随小彩舞在天津、北京等地演出。次年同小彩舞等人赴沪、汉等地演出。1951年底参加天津市曲艺工作团，为小彩舞、杨曼华、花五宝、王殿玉等伴奏。后转入天津市曲艺团。1953年4月随曲艺团参加第三届中国人民赴朝慰问文工团到朝鲜前线演出，历时四个月。1956年1月再到朝鲜，慰问尚未归国的志愿军。1958年进京参加第一届全国曲艺会演。为小彩舞演唱的《英雄母亲》、为王毓宝演唱的《翻江倒海》伴奏。后随演出队巡回演出，到福建前线慰问。1962年初与小彩舞、刘文有、李墨生等人到长春电影制片厂拍摄《剑阁闻铃》、《丑末寅初》记录片。1964年左右开始独立演出大擂拉戏。

钟吉瑞善于创造，能大胆出新，因能弹奏多种乐器，不同乐器弹奏手法常互相借鉴，如将大擂的滑弦手法用于京韵大鼓的伴奏，将拉戏仿声手法用于伴奏曲目中人物的语气等等。他还将和声、移调的技巧用于鼓曲伴奏，与刘文有、李墨生合作，对《子期听琴》插入的二黄唱腔做转调处理。他的伴奏能恰当地衬托艺人的演唱，使之运用自如，被不少艺人倚为臂助。留有多种音响资料。如小彩舞《伯牙摔琴》、《红梅阁》、《珠峰红旗》、《光荣的航行》等曲目的录音，《剑阁闻铃》、《正气歌》、《子期听琴》、《桃花庄》、《独胆英雄吕松山》、《丑末寅初》等曲目的唱片，均由钟吉瑞操四胡伴奏。还有为花五宝伴奏灌制的唱片《宝玉探病》两种和《琴挑》等；为王殿玉伴奏的《凤还巢》、《借东风》、《碧玉簪》等以及为花云宝、花小宝、周麟阁等人演唱梅花大鼓伴奏的录音。弟子有李建英、毛家华等人。

**武艳芳**(1925—1968)　河南坠子女艺人。河南省长垣县人。自幼与姊桂芳随养父河南坠子弦师、艺人武志刚和养母河南坠子艺人杨爱玉学唱，十余岁即已开始行艺生涯。民国十九年(1940)武艳芳与姊桂芳随武志刚来津，由武志刚伴奏，先到林泉等小型茶社登台，渐移入中档场所演出。后进入中原公司游艺场、大观园、燕乐等园并赶场到电台播音，也到北京等地演出，名声在桂芳之上。她基本功扎实，嗓音宽厚，虽不高但耐唱，唱腔细腻委婉。演唱有较浓重的河南本土韵味，具朴实厚重的特色，与当时在津的各派艺人有异，受到天津听众的欢迎。常演曲目有《战马超》、《小黑驴》、《徐母骂曹》、《王二姐思夫》、《马鞍山》等。



中华人民共和国成立后，武艳芳参加了红风曲艺社，1953 年加入天津市曲艺团。演出了许多新曲目，较重要的有《好阿姨》、《双拾金》、《千颗种子万棵花》等。

**吉文贞**(1926—1944)　　太平歌词及相声女艺人。艺名荷花女。生于上海。自幼随父吉坪三(相声、评书演员)学唱太平歌词。五岁随父赴汉口、南京等地演出。民国二十二年(1933)来津。曾向花连仲学单弦。“七七”事变后，曾在小梨园、宝和轩等处演出。十四岁进入庆云，成为兄弟剧团成员。荷花女多才多艺，她演唱的单弦、河南坠子(学乔清秀)及歌曲、戏曲等都颇受观众欢迎。又与小蘑菇、赵佩茹合演相声。也是反串京剧和笑剧的主要演员。还与秦佩贤一起在天津特殊电台播唱太平歌词等。她嗓音甜美，吐字清晰，行腔委婉，是太平歌词女声唱法的代表。她经常演唱的太平歌词曲目有《韩信算卦》、《罗成算卦》、《秦琼观阵》、《四仙得道》、《十字古人名》、《湘子上寿》、《打黄狼》等。民国三十一年曾在胜利公司灌制唱片《饽饽阵》。还曾与小蘑菇、赵佩茹合灌相声《训徒》、《七仙过海》唱片两张，与小蘑菇等合灌戏曲《打面缸》唱片四张。



**王家骏**(1926—1984)　　业余天津快板演员。天津人。先后为天津恒源纺织厂、天津工业用呢厂工人。二十世纪五十年代开始参加工厂及河北区职工业余文艺活动。1959 年与幺向正、谢连科等业余文艺工作者共同研究尝试，以天津时调〔大数子〕的曲调为基础，吸收山东快书、相声、快板等曲种韵律和表演方面的优长，融会运用，创造演出了天津快板这一新的曲艺表演形式。作品和表演都具有质朴通俗、幽默风趣、生活气息浓郁、地方特色鲜明的特点。他创演的天津快板《夜战海河》，于 1960 年 2 月参加了天津市第十届职工文艺会演，深受好评。而后又创作演出了新曲目《革新家肖德训》，赴京参加全国职工文艺会演获优秀奖。天津快板这一新的曲种得到公认，很快便普及开来，成为业余甚至专业曲艺活动中必不可少的一个曲种。七十年代中期以后，王家骏先后参加和平区工人俱乐部业余艺术团和第一工人文化宫业余艺术团的活动，艺术上不断提高。他编演的《竞赛小曲》1977 年参加天津职工文艺调演，获创作和表演一等奖；1978 年参加全国职工文艺调演，又被评为优秀节目。他创作演出及与人合作演出的天津快板曲目还有《传家宝》、《俩财迷》、《老潘戒烟》、《做棉袄》、《娇大姐》、《闹喜》、《评红旗》、《火烧望海楼》、《拜年》、《说储蓄》、《五月风暴》等。

**宋文贵**(1930—1960)　　山东快书艺人。天津人。1949 年入天津棉纺二厂做工。1950 年，开始模仿高元钧演唱的山东快书，而用右手敲击鸳鸯板。他自编自演了很多反映工人生活的曲目，常是来不及换下油污的工作服，就给工人演唱。工人称他是“咱们工人的‘角儿’”。宋文贵坚持业余演唱并勤奋创作，《海河说唱》、《天津工人报》、《天津晚报》常发表他的作品。1956 年，他自编自演的《飞车王》参加了全国总工会举办的全国职工业余曲艺会

演，获创作、演出一等奖。还创作了《镖打师傅》等。同年，他为天津纺织系统开办了有二十二名业余文艺骨干参加的山东快书学习班。1958年拜高元钧为师，改为左手敲击鸳鸯板，演唱也得到进一步规范。同年调入天津市曲艺团，成为专业演员。未久病故。

**孙靖一**（1931——1983）　评鼓书、故事、戏剧编辑。天津人。先后在《天津日报》社业余学校、天津市新闻出版印刷工会、天津市文化艺术工会、天津市越剧团、天津市京剧三团、《天津演唱》编辑部等单位工作。在《天津演唱》编辑部工作期间，编发了《包公案》、《老铁下山》、《血战大沽口》、《风落梧桐》等大量评书、鼓书、故事。1981年，参与策划并直接组织了对荷兰汉学家高罗佩所著《狄公案》的翻译工作。他请曾在中国驻荷兰大使馆工作的外交官陈来元搜集《狄公案》的原著英文本，并译成中文；再请中国社会科学院文学研究所《文学评论》杂志的编辑胡明按照中国公案小说的语言、结构特点对译文进行加工。经过多次奔走，多方努力，终于将书稿交《天津演唱》发表。后《狄公案》被几家出版社先后甚至同时出版，一些电影厂、电视台也分别将其拍摄成影片和电视片，形成了一股“狄公热”。

# 附　　录

# 附　　录

## 中华人民共和国文化部批复

(55)文钱艺戏字第102号

一九五五年六月十三日

事　　由:同意你市评剧团曲艺团改为国营剧团。

主送机关:天津市文化局

抄送机关:

五月二十七日(55)津化戏字第五五八号请示悉。同意你市评剧团和曲艺工作团改为国营剧团。

## 天津市文化局<br>函告各区推荐优秀曲艺创作或改编节目

(56)津化艺字第101号

各区人民委员会、天津人民电台、群众艺术馆、天津市曲艺工作团:

兹接到文化部(56)文夏艺曲字第15号函示:为了加强今后对曲艺工作的领导和管理;鼓励曲艺创作;提倡对传统曲艺节目的整理和改编工作,以丰富群众文娱生活,文化部计划在今年年底奖励一批优秀的曲艺节目,在内容方面反映历史和现代生活的都可以。希你处将解放以来,特别是近几年来,为群众所普遍欢迎的、社会舆论较肯定的曲艺创作,或

经过整理、改编的优秀传统节目，于11月20日前推荐到市文化局(请附原词)，以便经过选拔后推荐到中央文化部。

1956年11月10日

抄送：和平区曲艺队、相声队、书曲队，城厢区曲艺队、相声队、书曲队，河北区曲艺队，河东区书曲队，河西区曲艺队、书曲队，南开区书曲队、相声队，红桥区书曲队。何迟同志。

附：

## 中华人民共和国文化部请推荐曲艺节目以资奖励函

(56)夏艺曲字第15号

各省、直辖市、自治区文化局(厅)：

几年来，我们在曲艺工作的领导和管理方面作的不够，影响曲艺艺术的发展，目前各地上演的曲艺节目很贫乏，有些经常上演的节目，在内容方面也很单调枯燥，不能满足群众要求。为了鼓励曲艺创作，提倡对传统曲艺节目的整理和改编工作，以丰富目前各地群众文化娱乐生活，我部计划在今年底奖励一批优秀的曲艺节目。内容方面反映历史和现代生活的都可以。为便于进行这一工作起见，各地可选拔推荐解放以来为当地群众所普遍欢迎的、社会舆论比较肯定的曲艺创作，或经过整理、改编的优秀传统节目(如有符合上述条件的木偶、皮影剧目时，也可推荐，以作今后奖励此类剧目时的参考)。推荐数目可根据你省、市的具体情况决定，一般可推荐一至三个(特殊情况可不限定此数)。

所推荐的节目均应寄来文字稿本和提出奖励理由。于12月5日前寄到我部艺术局，如你们目前进行这一工作有困难不能按期选拔推荐时，请事先函告我们。

1956年10月27日

抄送：中宣部、国务院第二办公室、中国曲艺研究会、中国戏剧家协会、中国人民解放军总政治部文化部、中华全国总工会宣传部、中国木偶剧团、中央人民广播电台说唱团。

# 河北省文化局
# 请派人来我省观摩、指导曲艺会演

(58)文艺字第59号

北京市、天津市、辽宁、吉林、黑龙江、山东、山西、陕西、甘肃、浙江省文化局、上海市文化局、内蒙古自治区文化局：

我省订于今年6月10日至17日，在保定举行全省首届曲艺会演(6月9日报到，6月10日正式开会)，特请你们派2—3人前来观摩、指导。能来几人，希望在5月20日以前先告知我们，以便安排食宿等问题。

此致

1958年4月28日

# 河北省文化局
# 关于在省曲艺会演期间召开曲艺工作会议的通知

(58)文艺字第72号

各专、市文教(化)科(局)：

本着多快好省的精神，决定在省举行曲艺会演的同时，召开曲艺工作会议，研究讨论开展全省曲艺运动的有关事项，以促进曲艺事业的大跃进。为此，希各地参加曲艺会演的主管干部，来时要带以下材料：

1. 曲艺界的整风情况，有哪些问题？怎样解决的。
2. 曲艺界的跃进情况，如：何人贯彻的艺术表演团体上山下乡为工农兵服务的方针？有哪些问题？怎么样解决的？(好坏典型)

3. 你地区曲艺艺人登记情况如何？是否有漏登的？已登记的职业艺人人数。

4. 你地区有哪些曲种(说明职业与业余)？群众影响如何？

1958年5月14日

抄送:曲艺组

# 天津市文化局
# 通　　知

津文艺字[79]第7号

市直属各艺术表演单位:

现将中央文化部关于《文化部直属艺术表演单位专业文艺人员试行考核办法》转发给你们,请向本单位全体工作人员进行传达,认真组织学习讨论,有什么问题可随时报局。

附件:如文。

一九七九年七月三十一日

抄报:市委宣传部。

抄送:各区、县文化主管部门,剧协、曲协、戏研室,艺术学院,电影公司。

**附:**

# 文化部文件

(79)文厅字第644号

---

# 通　　知

本部艺术局、电影局、教育司、政治部、干部司、计财司、直属各艺术表演单位:

《文化部直属艺术表演单位专业文艺人员试行考核办法》,已经国务院批准。现在发给你们,请即向本单位全体工作人员进行传达,组织学习讨论,研究具体实行办法,予以

执行。

中华人民共和国文化部
一九七九年七月二十一日

此件业经国务院批准

# 文化部直属艺术表演单位
# 文艺专业人员试行考核办法

为贯彻党的十一届三中全会精神，把文化艺术工作的着重点切实地转移到为社会主义现代化建设服务上来，更好地满足广大人民对文化艺术的需要，必须充分发扬文化工作者的积极性和创作性，大力繁荣文艺创作，发展艺术生产，不断提高文化艺术工作的质量和经营管理水平，使在社会主义现代化建设事业中发挥更大的作用。为此，必须坚决消除林彪"四人帮"推行极左路线造成的消极影响，在文艺事业中坚定地贯彻调整、改革、整顿、提高的方针和各尽所能，按劳分配的社会主义原则。其建设性措施之一，就是要在文化艺术单位实行考核制度。现决定如下：

一、根据党中央关于各行各业人员都要实行考核的精神，应当有准备地在全国文化艺术单位实行定期考核制度。通过考核，普遍奖励对国家文化艺术事业作出贡献的文化艺术工作者，鼓励有志之士，发现和选拔优秀的文艺人才，促进广大文艺工作者积极向上，钻研业务，努力工作，共同提高，在实践中充分发挥自己的聪明才智，创作与演出更多更好的思想性与艺术性相结合的优秀作品，为丰富广大人民的文化生活，满足人民的艺术欣赏要求，充分发挥文艺在四化建设中的教育和鼓舞作用作出贡献。同时，通过考核制度的建立，改革管理体制，促进文艺单位和领导管理部门按照艺术规律和经济规律办事，认真改进领导方法，提高管理水平，从思想上和制度上克服官僚主义、平均主义，坚决改变那种干与不干、干多干少、干好干坏一个样，赏罚不明，能上不能下，能进不能出的不正常现象，真正做到把国家利益、集体利益和个人利益统一起来，彻底解决文艺单位长期存在的一些问题。

二、一九七九年内，先在文化部直属艺术表演单位中进行试点，对文艺专业人员进行一次认真的考核，以取得经验。然后，制订全国性的文化艺术考核评奖制度，一九八〇年在全国范围内普遍推行。以后，每年定期考核一次。

三、对直属艺术表演单位文艺专业人员的考核，要进行调查研究，根据业务特点制订有关的各项实施细则，如艺术表演单位的业务职称，各项业务和工作的考核标准等等，并事先交给群众讨论，统一认识，然后有准备有步骤地进行。在考核前，要给文艺专业人员以比较充裕的准备时间，避免形成突然袭击。

四、考核内容，包括业务考核和工作考核两个方面。业务考核，主要是考核本人目前的实际业务能力和业务水平。工作考核，主要是考核本人在粉碎“四人帮”后这几年工作上完成任务的情况，包括数量和质量，也要联系历史上的贡献和政治思想上的表现。经过考核，对每个文艺专业人员当前的实际业务水平、工作表现及其历史贡献作出鉴定或恰当的评价。然后，分别不同情况，明确其业务职称，确定其工作岗位，在国家今后安排升级时，按国家分配的升级指标，逐步调整其级别待遇。大体上：

（一）对于少数在业务上有突出成就或卓越贡献，在文艺界或戏剧、音乐、舞蹈等某一方面有较大影响的知名艺术家，可以破格提拔；现在工资级别过低，在待遇上明显不合理的，可以越级提升。

（二）对于这些年来业务上有提高，工作上有成绩。有建树而待遇较低的，应适当调整其待遇，予以晋升，其中，业务水平较高，工作成绩较大的，可优先提拔。

（三）对业务上原来有一定基础，由于长期没有获得艺术实践的机会，或本人不努力，因而业务荒疏，工作上表现一般的，暂时不动，不升也不降。对于这些同志，可在今后一年两年的再次考核中，视其业务水平和工作情况，对其职称或级别待遇再作适当的调整。

（四）对于个别在业务上原来就没有基础，完全不能适应所担任的文艺专业工作的，应坚决改变其工作岗位；必要时，调离所在单位，另行分配工作。

五、在实行考核制度的同时，辅以评奖。精神鼓励与物质鼓励相结合。年内，文化部直属各单位就可以结合年终总结普遍进行评奖。分两种：一种是评选单位的优秀创作和演出，给以各种单项奖励；一种是评选本单位的先进集体和个人。两种都由本单位在年终给予奖励。突出优秀的创作和成绩优异的集体与个人，由文化部另行奖励。以后，每年评奖一次。

六、对于文艺表演单位文艺专业人员进行考核，是建国以来的第一次。加以过去十多年来文艺单位受到林彪、“四人帮”的严重破坏，大部分单位都是重建不久，工作还没有完全走上轨道，因此，一定要做好考核前的各种准备工作，特别要做好思想政治工作。要使全体文化专业人员理解，实行考核是办好文艺事业的积极方针，是为了鼓励文艺工作者在文艺创作事业中发挥更大的作用，不是消极的权宜之计，而是繁荣文艺事业的一项重大改革。对于经过考核认定应当提升的同志和应当改变其工作岗位的同志，都要做好思想政治工作，使他们懂得经过考核作这样的变动，是符合党和人民的利益的，对他们本人无例外地都是一种激励。在做法上，一定要走群众路线，采取领导、专家、群众相结合的方法，不能少数人说了算，更要注意排除派性干扰。

七、为保证直属艺术表演单位考核工作有组织有领导地健康地进行，成立部一级的考核委员会，由部长、有关副部长、文化部顾问、政治部和有关司局、直属单位主要负责同志组成，负责制订考核标准、工作计划、进行步骤、批准应予提升的人员名单，以及决定有关

的重大事项。委员会下设办公室，负责日常工作。各有关直属单位也应设立相应组织，吸收本单位各方面有代表性的办事公正的同志参加，负责主持其事。

八、直属艺术表演单位非文艺专业人员的考核，根据国家统一规定进行。

九、有关实行本办法的各种实施细则另订。

十、本办法经国务院批准后先在文化部内施行。

# 后　　记

《中国曲艺志·天津卷》遵照中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》，于1993年秋正式开始编纂工作。

在此前的三年中，《中国曲艺志·天津卷》编辑部学习了《〈中国曲艺志〉编纂体例》(草案)等文件，梳理了大量的资料，经过认真分析讨论，理清了天津曲艺的发生、发展同天津这座处于河海漕运中心的移民城市的关系，统一了对天津曲艺之历史与现状的评估和认识，力求运用唯物主义的观点和方法，作出符合实际的叙述。其后按照《中国曲艺志》编纂方针和编辑体例的要求，制定框架，拟出提纲，分头撰写，逐条进行讨论，并经多次修改，完成了初稿。1995年秋在天津接受了总编辑部的初审，听取了总编辑部和特约编审提出的意见；2002年完成了修改稿后，于2003年初在天津召开复审会，在此基础上完成了终审稿。

天津被誉为"中国北方曲艺之乡"。中国北方曲艺的众多曲种都是在天津这块土地上形成、演变、发展、成熟起来的。其中，一些曲种的发源地虽然不是天津，但是当其传入津城后，都在不同的程度上得到了发展，并形成了不同的流派风格，并使之最终得以传承；也有一些曲种最初流行于其他地方，后来却是在天津兴盛和繁衍之后得以命名，并为广大观众所接受的；同时，天津本土也有许多使人耳熟能详的曲种，这些曲种也深受国内外曲艺爱好者的喜爱。

在《中国曲艺志·天津卷》的编纂及修改过程中，我们逐步厘清了京韵大鼓、西城板、卫子弟书等曲种的起源及其与母体之间的关系，铁片大鼓(后称乐亭大鼓)、京东大鼓、单琴大鼓等基本同源的曲种各自演变发展的途径，以及一些在天津已失传的曲种如荡调、滩簧、宣卷由盛到衰的情况。对演出形式与演出场所的互相依存和在天津曲艺发展历史上的重要作用等，也都有了比较清晰的认识。

在长期的编纂过程中，参与撰写的人员付出了辛勤的劳动。有的年事已高，有的身患重病，仍然兢兢业业地为曲艺事业作出贡献。主编刘瑞森时任文化局副局长，亲自主持编辑部的重点工作，副主编刘梓钰时任天津市艺术研究所所长，主持日常工作，孜孜不倦，事必躬亲。在完成了初稿和修改计划后，两位主编先后辞世，未能亲眼见到终于即将付梓的

书稿，但他们为《中国曲艺志·天津卷》的创建和完成所付出的心血，将永远保存在本卷的字里行间。两位主编逝世之后，有关编委、专家和编辑部的同志们做了大量工作，保证了书稿的完成。

《中国曲艺志》主编、副主编及总编辑部一直关心本卷的编纂工作，并给予具体指导。兄弟卷的专家也给我们很多支持和鼓励。由于我们水平有限，在全书的整体把握、资料的取舍及甄别方面还难免有不足之处，我们热切期待海内外各界有关人士给予批评教正。在此，再一次向关心和支持本卷编纂、出版工作的领导部门和有关单位，向各方面的专家、学者以及同仁，致以最诚挚的感谢和最崇高的敬意。

《中国曲艺志·天津卷》编辑部

2008年5月

# 索　　引

# 条目汉字笔画索引

## 说　　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画查找条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数由少到多排列。第一字笔画数相同者，以起笔笔形一、丨、丿、丶、乛为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔笔形的顺序排列。余类推。一、丨、丿、丶、乛以外的笔形作如下规定：①㇀(提)作为一(横)。如"扌"是一丨一，"冫"是丶一。②㇏(捺)作为丶(点)。如"又"是乛丶。

三、本索引内容只包括"志略"、"传记"两大部类条目。"综述"、"图表"和"附录"等部类未作索引。

### 一　画



### 二　画



### 三　画

四　画

## 五　画

## 六　画

## 七　画

## 八　画

## 九 画

## 十　画

十一画



十二画

十　三　画

## 十 四 画



## 十 五 画



## 十 六 画



## 十 七 画



## 十 八 画



## 十 九 画

二 十 一 画

# 条目汉语拼音索引

## 说　　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字按本志条目所取的字音编排。

## C



## D

## J

K



L

## M

## N



## P



## Q

## R



## S

**T**

## W



## X

## Y



## Z

十部文艺集成志书总监制
文化部民族民间文艺发展中心

本卷出版人员名单

排版监制　李　松
印刷监制　李　松　王　静
责任编辑　包澄絜
装帧设计　李吉庆
版式设计　李　心
责任校对　刘学青

[General Information]
书名=中国曲艺志　　天津卷
作者=中国曲艺志全国编
页数=1025
SS号=13920152
DX号=
出版日期=2009.09
出版社=中国ISBN中心

数来宝
山东琴书
山东快书
山东柳琴

曲（书）目

一肚子《三国》
十八半
十三辙韵歌
十粒金丹
二万五千里长征
二上庐山
二泉映月
二重唱
九女隋唐传
七月七
七星灯
八百破十万
八花八典
八喜
小八义
小二黑结婚
小上寿
小神仙
小翠
大义灭亲
大师兄闹衙门
大杂院的变化
大西厢
大宋八义
大花鞋
大闹西车站
大姐算卦
大春景
山东斗法
马介甫
马失前蹄
马前泼水
马鞍山
马潜龙走国
三条石
三近视
三国
三国五更

三侠剑
三勇士推破船
千里堤送别
千金全德
千锤百炼
叉杆解狱
五人义
五女七贞
五虎平西
五虎平南
劝人方
毛大福
毛主席来到咱村庄
毛主席的书我最爱读
太公卖面
太虚幻境
不正之风
丑末寅初
火并王伦
火烧望海楼
火焚绵山
开会迷
开粥场
井场战歌
长坂坡
双岔路
双顶嘴
双烈女
方孝孺骂殿
风雨归舟
凤鸣关
文明词
文章会
水浒
水莽草
木盆
反挑眼
月唐
牙粉袋儿
孔雀东南飞
今晚七点钟开始
化蜡钎
四大卖

白门楼
白宗魏坠楼
白帝城
白雪红心
白猿偷桃
扒马褂
司马懿活捉诸葛亮
东方旭打擂
包公夸桑
包公案
平江烈火
叹时局
巧劫狱
打虎上山
打莲香
打黄狼
打牌论
尼姑思凡
记账新法
半屏山
训徒
吗啡针叹
击鼓骂曹
灯下劝夫
地下苍松
地理图
地藏王菩萨执掌幽冥宝卷
百山图
百花盛开
红心百炼
红梅阁
刘公案
刘元普双生贵子
刘伶醉酒
吃元宵
回民之母
军民鱼水情
老妈上京
老妈开嗙
老妈逃水
老李的婚事
托兆碰碑
向杲

并非讽刺裁判
孙总理伦敦蒙难
光荣的航行
后娘打孩子
舌战群儒
华容道
关黄对刀
论捧逗
买猴儿
似曾相识的人
问路斩樵
好糊涂
杠刀子
杨八姐游春
杨家将
杜十娘
妓女五更
妓女托梦
妓女告状
妓女思想
妓女悲秋
批三国
劳山道士
吹牛
良心
杏元和番
评书趣谈
伯牙摔琴
劫刑车
两块罗马牌手表
沁园春·雪
应该不应该
汾河湾
折狱
沉香床
两家春
坐楼杀惜
怀德别女
金刀会七义
金刀访七义
金色的黎明
金定骂城
学生守则

学习张士珍
学热客
画天津
画皮
画扇面
怯五更
松月绕
闹公堂
闹江州
和氏璧
盂兰会
宝玉探病
卖对联
罗成叫关
罗成算卦
罗昌秀
斩华雄
刺汤勤
油灯碗儿
武坠子
武家坡
抬杠铺
卓二娘
夜走蟠龙谷
夜战海河
夜宿花亭
明英烈
明清八义
郅恽拒驾
废品翻身记
治狼
钓鱼
枪毙刘汉臣
枪毙屈香九
呼家将
侦察英雄韩起发
送女上大学
送崔通
洪月娥做梦
要女婿
前车鉴
独占花魁
独胆英雄吕松山

战长沙
赵云截江
挑华车
挑眼
美名远扬
说西话
洛阳桥
春来了
祝英台闹五更
洪武封宫
玲珑宝塔
秋窗风雨夕
秋景黄花
活捉三郎
思春联字
剑阁闻铃
蚂蚱螭儿出殡
哏政部
姚家井
拷童荣归
选路
海山居士
席方平
哭五更
徐母骂曹
徐母训子
桃花庄
秦英征西
秦琼观阵
秦楼悲秋
胭脂
家庭论
饽饽阵
珠峰红旗
调寇
特等劳模张淑云
诸葛亮押宝
诸葛亮招亲
铁道游击队
竞赛小曲
教训
绿衣女
梦回神州

隋炀帝下扬州
隋唐
清明赋
清烈传
排哑炮
渔家女
探晴雯
野猪林
接婆婆
菜谱
康熙私访
湘子讨封
锔大缸
彭公案
窝头论
游旧院
游武庙
游春
喜荣归
揣骨相
韩信算卦
博望坡
滑稽开篇
晚霞
瑞云
窦公训女
新风尚
新局长到来之后
愚公移山
雍正剑侠图
傻泄
解放后的天津
蓝桥会
蜈蚣岭
辞绿林
摔西瓜
摔镜架
熔炉炼瓦
翠屏山
算盘
潇湘馆
醉打山门
箭射盔缨

荡调表演形式
评书表演形式
相声表演形式
双簧表演形式
滑稽表演形式
快板类表演形式
山东快书表演形式
天津快板表演形式
表演技巧
说功
系扣子
倒口
现挂
说学逗唱
捧、逗相扶
抖包袱
递肩膀儿
蹬irc卖踹
顶刨撞盖
平、爆、脆、美
攒气、晃气、偷气
平口
俏口
贯口
喷、弹、啃、吐、摩
唱功
吐字
喷口
上口
崩打粘寸断
按字行腔，字正腔圆
气口
丹田气
托气
鼻音
胸音
立音
脑后音
颤音
哦儿
擞儿
疙瘩腔
赶板垛字

演
单弦《王佐断臂》中的刀枪架
单弦《地下苍松》中的“连打带
挨”
京韵大鼓《宁武关》中“铺纲”
的运用
单弦《王佐断臂》中鼻音的运用
单弦《地下苍松》中的说功
京韵大鼓《宁武关》中的刀枪架
京韵大鼓《宁武关》中的赶板垛
字
京韵大鼓《宁武关》中的跳进跳
出
河南坠子《王二姐思夫》中的现
挂
京韵大鼓《宁武关》中立音的运
用
京韵大鼓《战长沙》中的刀枪架
评书《崔猛》中的驳口
评书《张鸿渐》中的驳口
时调《叹时局》中的疙瘩腔
相声《论拳》中的点到为止
相声《杠刀子》中的装龙像龙、
装虎像虎
相声《教训》中的递肩膀儿
舞台美术
舞台装置
撂明地的演出场地
时调、相声棚子演出的舞台装置
书馆的书台
落子馆的舞台装置
杂要场馆的舞台装置
新型曲艺舞台装置
台帘
天幕
屏风
场面桌
桌帷
化妆与服饰
化妆
双簧的前脸妆
服饰
长袍、马褂、坎肩

长衫、圆口皂鞋
旗袍、尖口便鞋
列宁装
中山装、军便服
军装
西装
道具
法器
五佛冠
醒木
折扇
手帕
照明与音响
马灯、汽灯
霓虹灯
音响
机构
班社与演出团体
兄弟剧团
大众曲艺社
红风曲艺社
群声曲艺团
天津市曲艺工作团
天津广播曲艺团
天津市曲艺团
塘沽区书曲队
河东区书曲研究组
静海县书曲队
和平区曲艺队
和平区书曲队
河北区书曲队
南开区曲艺团
河西区书曲队
红桥区曲艺团
和平区曲艺杂技团
河东区书曲队
实验曲艺杂技团
票房与业余演出团体
西门里曲艺票房
三余里曲艺票房
天津市工人业余艺术团曲艺团
天津人民广播电台业余广播曲艺组

城厢区工人业余文化团曲艺团
红桥区文化馆曲艺团
河东区文化馆业余曲艺团
和平区工人俱乐部职工业余曲艺团
河西区文化馆业余曲艺团
红桥区文化馆业余相声队
南开文化宫业余曲艺团
静海县曲艺宣传工作队

艺术学校与训练班

天津市少年曲艺训练队
天津市和平区曲艺杂技团少年训练队
红桥区曲艺团少年训练队
天津河西区艺术学校曲艺学员培训二班
中国北方曲艺学校

行会与协会

游艺设计委员会
天津市游艺协会
天津市文化运动委员会杂曲组
戏曲电影公会
东兴市场（和平区）书场茶社管理组
天津市戏剧曲艺工作者协会
曲艺公会
天津市文化艺术工作者工会第四工作委员会
中国曲艺工作者协会天津分会

研究机构、学会及出版机构

艺曲改良社
盲生词曲传习所
天津社会教育办事处
西河鼓曲改革研究社
天津人民广播电台业余曲艺创作组
评书研究小组
天津市文化局曲艺研究室
天津市艺术研究所曲艺研究室
天津市相声研究会
天津江东书局
天津聚文山房书局
天津曲艺机构一览表

演出场所

福来轩茶楼
西城根明地
三德轩
东来轩
宝和轩茶楼
玉茗春茶楼
志诚信茶楼
通海茶楼（通海茶社）
庆云杂耍馆
燕乐升平茶园
天合落子馆
松风阁茶楼
同庆落子馆
三角地明地
三不管明地
北海楼（东升茶社）
天晴茶楼（大观楼）
中华落子馆
同合茶楼
华乐落子馆
南郊区小站镇卢家书馆
张园游艺场
权乐落子馆（长虹曲艺厅）
新大路明地
鸟市明地
陶园游艺场
群英落子馆
谦德庄明地
地道外明地
万恒茶社
玉壶春
西大沽李家书场
元合茶社
春和屋顶
东大沽李家书场
天津广播无线电台
新世界
天祥屋顶
小梨园（歌舞楼）
中原游艺场
劝业场天外天屋顶游艺场
天会轩（天会茶园）

罗祖诞辰唱时调
祭祖师会
消夏晚会
开台
满堂红
除夕夜降香
袖里褪金
落子馆开场致语
段儿戏
走票
铺红毡子
乘凉轿
放快
破台
募台面
赶条子
家档子
相窑不住外人
押账
订合同
戳活儿
吃活
跳行
什样杂耍
加演
合演
反串
群芳会
效力
拜师
摆支
盘道
坐弦儿
包银
包死个子
三行
拜相
掌着买卖不拿腿儿
看三天
闭驳
放
学说书师不管饭
财神份儿

钻针双面唱片《鞭打芦花》、《草船借箭》（大鼓）
钻针双面唱片《喉封钱粮》（相声）
钻针双面唱片《游武庙》、《单刀会》（大鼓）
钻针唱片《喜荣丑》（靠山调）
钻针双面唱片《学热客》、《切跳槽》（时调）
钻针双面唱片《妓女想思》（时调）
钻针双面唱片《叹情楼》（时调）
钻针双面唱片《吹洋号》、《风流焰口》（巧变丝弦）

报刊专著

霓裳续谱
歌舞升平
檀板鼓声
广播曲艺选
海河说唱
天津演唱
曲荟
艺术研究
笑的艺术
发表曲艺文章的报刊一览表

轶闻传说

花桐椿以死相挟护唱词
梨花大鼓《小黑驴》之由来
张小轩唱“含灯京韵”
人人乐之“献三宝”
高五姑治“羊毛疹”
张慰臣不怕“横买卖”
王三捉“火蝎子”
“破鞋赵”亮嗓奇闻
邱玉山过耳不忘
刘宝全为张寿臣垫场
“真是我的亲爹”
小蘑菇智套高五姑
马增芬美称“万能马”
花四宝为争自由打官司
有惊无险打对台
瞽目弦师看电影
刘文斌“背着饭馆儿进褥套”
小鼓王怒辞舞台
马三立救场演焦母

霍明亮
英致常
王致久
张杰鑫
林墨青
郝俊山
刘万逵
陈哲甫
阎德山
德寿山
张岚溪
刘宝全
金万昌
王宝寅（银）
张诚润
李金藻
杨芝华
赵一琴
润海清
常杰淼
白云鹏
韩永禄
孙胖子
张慰辰（臣）
张小轩
赵宝翠
曾振庭
吴静山
张德泉（全）
李德钖
瑞诚詠
张浙洲
高星桥
沈华亭
马德禄
高五姑
高玉峰
谢瑞（芮）芝
荣剑尘
魏西庚
花连仲
戴愚庵
周坪镇

郝英吉
周德山
陈士和
蔡化千
冯质彬
西子云
常鹤亭
郭荣山
韩永先
马宝山
常澍田
秦翠红
刘文斌
李永泉
谢大玉
林紫垣
刘髯公
屈振庭
华子元
刘文有
赵玉峰
刘傑谦
吉坪三
韩德泉
常连安
顾桐峻（俊）
乔利（立）元
朱文良
王殿玉
刘连玉
张寿臣
李玉农
常旭久（九）
王瑞喜
张金环
潘小秃
李然犀
于瑞凤
李大玉
王讽詠
桑振奎
王兆麟
沈观澜

杨寿臣（辰）
程福田
陶湘如
侯一尘
辛德贵
王佩臣
冯登墀
冯紫墀
魏德祥
翟青山
卢成科
蒋轸庭
周麟阁
张志成
马轸华
李文英
马连登
陈寿荪
程玉兰
林红玉
黄福才
朱相臣
王新槐
花四宝
乔清秀
程树棠
王家齐
金慧君
鹿巧铃
姜二顺
王剑云
戴少甫
杨莲琴
赵莲卿
朱玺珍
赵佩茹
左田凤
王富贵
王凤久（九）
赵魁英
马增芳
杨田荣
常宝堃